FRANCESCO DE SANCTIS

PAGINE DANTESCHE

Con prefazione e note di PAOLO ARCARI

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1921

Secondo migliaio.

PAGINE DANTESCHE.

DEL MEDESIMO AUTORE:

Storia della letteratura italiana. Prima edizione milanese a cura di PAOLO ARCARI. Due volumi. 13.° migl. L. 12 —

Saggi critici. Prima edizione milanese a cura e con note di PAOLO ARCARI. 3 vol. 6.° migl. Ciascun vol. 6 —
Il 4.° volume (in preparazione).

FRANCESCO DE SANCTIS

PAGINE DANTESCHE

Con prefazione e note di PAOLO ARCARI

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1921

Secondo migliaio.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

L'edizione del testo è fatta in appoggio agli art. 9 e 30 della Legge 19 settembre 1882 sulla Proprietà Letteraria ed Artistica, essendosi adempito alle relative prescrizioni.

Milano - Tip. Treves.

PREFAZIONE.

Racconta Gerardo Laurini che quando il De Sanctis, nel pieno vigore dei suoi trentasei anni, dovette chiedere il permesso in Torino a Pier Alessandro Paravia per poter legger Dante in una sala del collegio di San Francesco da Paola, accortosi di aver a fare con uno dei più gretti e fastidiosi pedanti, " ricorse all'espediente — cosa insolita in lui — di sciorinargli lì per lì un falso programma di commenti allegorici, mitologici e persino grammaticali „.

Per una volta tanto indulgiamo al mezzo in virtù del risultato. Il quale fu di irrobustire nel nostro, per caldo consenso d'uditori, per rapido diffondersi di fama, per intima propria approvazione, la coscienza di riuscir adeguato commentatore di Dante, nel secolo che a Dante ritornava. Sicchè da una " falsità „ — o meglio forse si direbbe da una arguta gherminella satirica — ci vennero le lezioni fra le più sincere della letteratura critica sul poema sacro.

A piè di qualche pagina sono rimaste le notazioni degli applausi entusiastici cui il pubblico era trascinato " dagli émpiti di una potente e soggiogante eloquenza „, trovandosi al dir di Vittorio Bersezio " in un ambiente nuovo, più ampio, aperto, luminoso „. Ma meglio piace, scoprire da sè soli i segni di un inerme candore. Il De Sanctis si ripete, difetto che cogli anni si aggrava in chi insegna e che non ha mai offuscato il nome d'uno scrittor vero e d'un maestro probo, preoccupati a ribadire ciò che val la pena di esser ritenuto. Ma egli si ripete aperto, anche dove colla più modesta cautela, con uno stratagemma da nulla la ripetizione potrebbe esser benissimo occultata ai distratti, *quorum infinitus est numerus*. Così se deve osservare due volte che per Dante " la citazione pagana o cristiana è un argomento „, fra centinaia di testi bisogna proprio ch'egli ricordi " Livio

e Paolo Orosio „. Livio e Paolo Orosio lo hanno colpito e tant' è, fa d'uopo che li metta fuori. Altra volta gli aforismi del mondo degli studj e della scuola, sono da lui citati a cuor leggero come motti "popolarissimi „, anche se sono noti solo ad una sparuta minoranza della vita sociale. Oppure senti un ottimismo dei più cordiali, una propensione ad ammettere che con qualche senso della natura e del reale, si possano trovare tesori di nobile bontà. La preghiera di Francesca, egli scrive, "questa preghiera condizionata, che dal fondo dell'Inferno manda a Dio un'anima condannata, è uno dei sentimenti più fini e delicati e gentili, *colto dal vero* „, come se non occorresse per attribuirla alla donna una delle più alte e delle più rare idealità. L'Ariosto, ad esempio, il suo Ariosto non gliela avrebbe attribuita mai!

La freschezza del temperamento è tale da permettergli di dimenticare l'estremo superlativo di elogio che già — *sic et simpliciter* — è sinonimo di Dante, e pertanto di esprimere approvazioni personali e specifiche che non mancano di certo sapore comico, come se fossero dirette a cattivare l'attenzione verso un poeta non collocato al suo giusto luogo: ora — bontà sua! — riconosce nel trentesimo del *Purgatorio* "un ingegno drammatico superiore „; ora rende omaggio alla "rara energia „ di versi proverbiali; ed infine dà atto all'autore che nell'episodio di Farinata ci sono "particolari ingegnosamente inventati „. Incoraggiamenti all'Alighieri!

Ma la sincerità senza prosopopèa è un abito che onora quanti hanno il coraggio di assumerlo: e tosto o tardi chi ha fatto sbadatamente sorridere finisce col farsi profittevolmente considerare. Si ammira la rischiosa bellezza di quello "sciocchezzaio „ dove son ammucchiate tutte le inezie onde il De Sanctis sbarazza colla granata la soglia dell'episodio di Francesca, prima di spalancarla ai suoi lettori; sciocchezzaio insigne che accanto ad un frate anonimo raccoglie il Magalotti e, accanto al Ginguéné, nientemeno che Ugo Foscolo! Da allora in poi, nell'evolversi dei nostri costumi letterari, questo genere di temerità ha avuto piuttosto troppi che pochi imitatori. Ma la sincerità verso Dante conserva invece tutta la propria fraganza, quando il critico si confessa sazio per la soverchia minutezza della trasformazione degli uomini in bestie nel canto XXV.

Ci sono lì, ci saranno sempre i gran baccalari pronti a sproloquire: — Ma non ha capito questo! Ma non ha osservato quest'altro! Ma è rimasto alla superficie! —

E con quanta simpatica schiettezza non ti dice il nostro netto e tondo che Dante:

" Usa una lingua.... lontana da quella dignità e misura, che ammira nel latino e a cui tende *con visibile e infelice sforzo*. Se la natura gli avesse concesso un più squisito senso artistico.... La sua prosa, come *la sua lirica*, fa desiderare l'artista.... „

Soprattutto, aperta la *Commedia* dopo aver posato il Leopardi, il De Sanctis ha ancor nel sangue l'estenuante abitudine melanconica di credersi in un contradditorio mistero di cose conversevoli e di arcani poteri nemici. Ai pudibondi segreti della natura, alle mezze tinte, ai chiaroscuri, alle false e mezze apparenze, ai contrasti, all'accidente, ci si è fatto ormai: ed ha invece paura, una leopardiana paura a trovarsi " nel regno del vero „. Non sarà troppo angusto? " L'enigma se ne va e con esso gran parte di poesia „. Così, confessando con fine sensibilità d'arte, di esser serrato, schiacciato da questa grandezza di Dante che non ti lascia indovinar nulla a tuo genio, intraveder nulla a tua guisa, egli penetra nell'occeano piuttosto paventando di batter troppo presto alle avverse sponde che di perdervisi.

E non dipende più questo dalle virtù e dai difetti dello scrittore. C'è già qui, incerta e iniziale, una coscienza moderna di fronte alla coscienza di Dante.

*

Dante poeta religioso non può essere ricreato che da coscienze religiose, intendendo per " coscienze religiose „ anime per le quali nel credere o nel negare, nel dubitare o nello sperare si assommi la vita: Giobbe o Lucrezio; ortodossi della tradizione o misticamente fidenti nell'avvenire: Manzoni o Mazzini.

Negli istanti di peggiore sconforto si è tentati di dire che anime dantesche Dante ne ha prodotte poche in Italia e qualche amara parola siffatta — se pur condotta da considerazioni d'ordine un po' diverso —, viene pronunciata anche dal nostro: " Dante stesso nei suoi tratti essenziali sembra un poeta estraneo all'arte italiana „.

Ad ogni modo, certo è che egli nella sua terra nativa ebbe per molto tempo lettori ottusi dall'ateismo pratico e associato o all'ossequio più esterno della Chiesa o a velleità sensuali e verbali di paganesimo. Quando il De Sanctis affrontò il massimo poema della gente nostra, esso era interpretato anche da anime ardenti di un'avversione tutto politica e patriottica al Papato, che pareva importare e risolvere ma, in effetto, vietava e ritardava ogni profondo esame della reale coscienza religiosa, mentre poteva accompagnarsi benissimo e si era spesso eloquentemente accompagnata colla filosofia e la teologia più rigidamente cattoliche. Le quali varie deficienze potrebbero forse imputarsi tutte anzichè ad una inferiorità italiana alla reità della sorte nostra; poichè dove non è risolto il problema nazionale e non è costituita salda la coscienza civile, non si sente e non si parla con religiosità vera dei destini dell'anima umana.

Di mezzo a tali antenati e a tali contemporanei, il De Sanctis s'inoltrava non indifferente, non pagano, non timido, non ghibellino, non guelfo ma con una disposizione d'animo tutta sua e determinata, in conclusione, da questo rilievo fondamentale e capitale: che in Germania dove le credenze del Medio Evo erano state rivedute, rimosse o riabilitate dalla Riforma, la vita dello spirito si era svolta diversa dall'Italia e — a suo giudizio — più gagliarda e migliore.

Questa valutazione, nobilmente invidiosa, dell'antiromanesimo d'oltremonte, irraggiandosi dal centro della sua opera maggiore, conferisce il carattere più singolare alla *Storia,* che si potrebbe anche chiamare la " Storia protestante della letteratura italiana „. Bizzarro caso in un paese che non ne ha ancora una da chiamare " cattolica „! Da solo, invece, questo atteggiamento non informa tutta la critica dantesca del De Sanctis. Ad essa devono aggiungersi influssi non così categorici e compatti da formare — come anni sono mi parve e scrissi — " una fede „, ma attinti da quell'idealismo filosofico ottocentesco, e per la sua maggior parte tedesco, che delle fedi tradizionali voleva prendere e tenere il luogo. Il De Sanctis critico di Dante non si comprende e non si spiega se non lo si inserisce in quell'indirizzo di pensiero che mirava ad abolire la distinzione e la subordinazione fra i fenomeni

del tempo e le supreme realtà dell'eterno. Il poeta della trascendenza dichiarato non da un filosofo dell'immanenza, ma — il che è più minaccioso e pericoloso — da un lettore inebbriato e trasportato dei filosofi immanentisti! Chi ne ha conosciuto le tentazioni e sa che sicumere di superamenti e di sintesi certe letture possano sfrenarti in corpo al più pacifico studioso dabbene, potrà ammirare il De Sanctis di non essersi alterato più che tanto. Ma insieme i molti — molti dei pochi italiani reduci, colle aurore del nuovo secolo, ai massimi problemi della coscienza — i molti per i quali il complesso delle dottrine seduttrici del De Sanctis, così affascinante nel 1910, è nel 1921 men vivo della fede vera e propria di Dante, è scolastica moderna per dispetto della quale preferirebbero l'antica, avvertiranno tutte le clausure e le angustie nelle quali esse dottrine mettono il nostro in cospetto del titanico ed umile anelito di Dante poeta e cristiano.

Ci sono nelle pagine qui raccolte contrasti di teatro, bisticci di termini, effetti e finali da conferenziere? Vi si legge che l'Alighieri " sublime ignorante non sapea dov'era la sua grandezza „? Che è " stato illogico, facendo altra cosa che non intendeva „? La colpa non è sempre dell'eloquenza; è dell'estetica e di certe altre alemanniche letture.

Tirannie di parole e di frasi. È l'orrore della bestialità e della menzogna, cioè uno dei più nobili e vigorosi sentimenti che possano scuotere il cuore dell'uomo come l'aquilone agita gli alberi più alti, interpretato ed impicciolito nell'estetica del " brutto „, col pericolo di divagare sull'antagonismo reboante di " due principî attivi: il bene e il male, l'amore e l'odio, Dio e il demonio „, colla tentazione byroniana di preferenze inconsulte: " il bello non è che se stesso; il brutto è se stesso e il suo contrario: .... ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche,... nell'arte più interessante e poetico „; e infine coll'occhibagliolo delle nomenclature più consunte e incerte: il sublime, sublime positivo e negativo, il " sublime delle tenebre „ distinto dal " sublime dello spirito „, il bello esso pur positivo e negativo, nomenclature che ci perseguitano di negativo e di negazioni persino in *Paradiso*. È, insieme, un avaro affanno di perdere coll' " accidente „, la libertà, un dispiacere insistente, monotono di non sen-

tir più terra, sicchè con fugace irriverenza della quale mi pento mentre pur la scrivo vien fatto di ripetersi il consiglio di Cesare Pascarella all'inesperto nuotatore del Tevere, di restar sempre

indove ce se tocca.

" L'azione è finita; al movimento della libertà è succeduta l'immutabile necessità, un presente eterno.... Non ci hai accidente, nè mistero, nè opposizione nè contraddizione „. Il querulo sgomento di esilio, qualcosa come il castigo d'una messa troppo lunga per un ragazzo pieno di vita, insiste ed eccede deplorando " la morte della libertà, l'annullamento della storia „, sbadigliando in questo mondo tutto determinato da " una logica prestabilita „, sospirando persino, dietro l'attrattivo e le sospensioni dell'*Orlando* " che perciò si legge così avidamente e quasi d'un fiato „. Dove c'è, anche, il proposito di consolarti per compenso quando rivedremo " le nostre valli e i fiumi e i monti e le città e i campi „. La nota esagerata si giustifica per sapiente abilità di preparazione. Ma come è sincera la sua gioia, quando " dalla base dell'eternità esce fuori il tempo „, quando " nell'eterno ricompare il tempo „ e " in seno dell'infinito ripullula il finito „! Ma come ce lo pianta spesso e forte in testa che " il poema soprannaturale diviene umano e terreno „, che, " Dante, entrando nel regno dei morti, vi porta seco tutte le passioni dei vivi, si trae appresso tutta la terra „.

Dominato dalla sorda signoria di talune formule, deve talvolta rimaner arido davanti alla tenerezza ed al desiderio dei credenti verso la patria celeste. Che virtuosità su una " corda sola „ certi canti del *Paradiso!* L'anima " si sente incompiuta, parziale, disarmonica, e sospira alla idealità della vita universale.... Non solo sparisce la faccia umana ma in gran parte anche la personalità „. Poesia " a lungo andare monotona, se non vi penetrasse la terra.... „ Gran potenza subdola degli schemi intellettuali, se impedisce ad un De Sanctis di riconoscere come " l'anima che si sente incompiuta „ sia in eminente stato poetico, in istato di grazia, di lirica, di dramma, di epopea, proprio senza nessun bisogno del soccorso di Pisa e della terra, perchè è già il più atroce e sublime frutto della terra questo " sentirsi incompiuta „. Altra volta vorrebbe che Dante giustiziere

giudicasse senza diligenze e presidi di giustizia. L'inferno scientifico o etico! Chi ci bada? "Questo concetto poeticamente rimane ozioso e non serve che alla sola classificazione„. Ma se appena fuori dall'inferno delle grandi ombre non possiamo dimenticarlo un istante! Ma se egli stesso al primo avventurarsi in Malebolge, esclama: "E ora quale contrasto!„. Più sorpresa desta, se possibile, che il "concetto teologico di Limbo, *ci sta per memoria, per semplice classificazione,* „; il Limbo, il "Limbo dell'inferno„ così fisso drammaticamente, così inesorabile nella dignitosa tristezza di Virgilio all'incontro con Stazio, e ad ogni approssimarsi della separazione dall'avventurato discepolo! Sentimenti e vocaboli, renitenze ideali e rigore di formule, generano tutti assieme una fobia della tapina "figura„ sì miserevolmente mancipia del suo assiduo "figurato„, umiliata, meno che ombra, meno che alfabeto, annichilita in "cifra di un concetto a sè estrinseco„, in una "cifra del pensiero„. Pertanto — ed anche in ciò non sai dove l'autosuggestione termini e dove si spieghi la maestria persuasiva dello scrittore — perviene a metterti in capo una ansiosa agitazione che l'argomento della *Commedia* possa svanire in astrattezze sibilline e snervanti, a comunicarti uno scoppio di gioia per il prodigio di essere invece faccia a faccia con figure le più piene e concrete rappresentate mai dalla parola di un nato di donna! Mirabile, se a mente riposata non si dovesse confessare una tal quale lestezza nel far l'elogio dell'oltretomba dantesco come di una felice situazione precisa e larga, provveduta di unità, dualità e varietà, come di una trama eccellente, di una trovata inaudita, mentre, vivaddio, è fede offerta e sofferta, è sostanza di cose sperate e vissute, nella contraddizione e nel pentimento. Negligenze che culminano nella sconsiderata afflizione, onde avviandosi alle cantiche più nuove ci vuol rassegnati a trovar territori deserti: "Innanzi alla porta del purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, *e con la carne gran parte di poesia se ne va* „.

*

Ora la grandezza del nostro nella critica dantesca risiede nel sentire — malgrado e contro le tendenze e le intenzioni testè discorse — che senza l'uragano e la ru-

giada di alte preoccupazioni e di affetti trascendenti, Dante non ci avrebbe elargito i conforti della poesia immortale.

" Sentire „, per quanto lo udiamo dire spesso tutto il contrario, e tutto in armi contro i così detti motivi extrapoetici di Dante, per quanto indulga ai luoghi comuni di una letteratura edificativa a rovescio. Perpetue tentazioni del mestiere; ieri di atteggiarsi a *sanctificetur,* dall'ottocento in poi a bigotto della carne " colla quale gran parte della poesia se ne va „; silfidi e veneri della prosa cui, al pari di ognuno di noi, paga il proprio tributo e cui, per grande sua e nostra fortuna, non resta fedele. Mi rincresce ma temo di esser solo ad avvertire — grazie a certe pagine autobiografiche della *Giovinezza* — un che di tenero e nostalgico quando osserva che si è perduta per noi coll'affievolirsi del sentimento molto della commozione melodica del *Purgatorio:*

" Sono i salmi e gli inni della chiesa.... di cui il poeta dice le prime parole. Ti par d'essere in chiesa e udir cantare i fedeli. Quei canti latini erano allora nella bocca di tutti, erano cantati da tutti in chiesa; il primo verso bastava a ricordarli. E forse bastava allora, quando quei versi suscitavano tante rimembranze e immagini della vita religiosa. La poesia qui non è nella rappresentazione, ma in quei lettori e in quei tempi.... Con quei tempi se ne va la loro poesia.... „ [1]

Il che non è dunque, da imputare a Dante, come non è da far carico al Mameli della novella barbarie d'italiani cui non sommuovano e non esaltino i soli primi accenti del *Fratelli d'Italia.* Mezzi uomini di " settentrional vedovo tempo „,

peccato è *vostro* e non natural cosa!

Ognuno invece avverte l'adesione caratteristica ai bisogni ed agli impulsi religiosi dell'animo, quando il De Sanctis rivendica la realtà, la legittimità, la nobiltà dell'ideale ascetico come " di una forma della vita umana „: " Ci è nel nostro spirito un di là, ciò che dicesi il sentimento dell'infinito, la cui esistenza si rivela più chiaramente alle

[1] Il De Sanctis però, poco più oltre se ne scorda e accusa una " parte fiacca „ della terza cantica, perchè " il poeta contento a citare le prime parole di canti ecclesiastici, non ha avuta libertà e attività di spirito da creare la lirica del paradiso „.

nature elevate „. A consentire all'anelito dantesco lo conducevano quei moderni e quei tedeschi medesimi che lo avevano sviato dalle credenze domestiche; ai versi del *Purgatorio*

Chiamavi 'l cielo e intorno vi si gira

riapprodava colle *Aspirazioni* e col *Pellegrino* [1] dello Schiller. E, collo Schiller o senza, erompeva dalla sua più vera natura la poesia, proprio la poesia dell'anima " che si sente incompiuta „:

" Una sera — ricorda il Laurini ad Agnese De Sanctis — volto quei suoi grandi occhi pensosi, al cielo turchino e ingemmato di stelle, volle parlarci di Dante e di Beatrice,... trasportandoci come per mistica scala dalle tenebre della terra nei circoli dell'etere tralucente, nell'arcana immensità, su, su, su, sempre più su, dove si perde la misura dello spazio e del tempo.... S'immaginava che la sua anima, scioltasi dal velo mortale, avrebbe percorso gli innumerabili mondi, in cui affisava lo sguardo „.

Ogni maggior consapevolezza dell'indole del pensiero moderno, lo rende, meglio che equo, solidale col cristianesimo, come è solidale dove parla del " concetto cristiano e moderno dell'unità di Dio, sostituita alla pluralità pagana „, mentre il bisogno umano di posseder tradizioni paesane, gli fa sentire l'italianità della materia ascetica e dottrinale in confronto alla cavalleresca e feudale. Aggiungi — tratto peculiarissimo di fisonomia, in Italia, con sì sciagurato peso e consuetudine secolare di sterile erudizione! — il disprezzo per le sufficienze e albagie della tronfia cultura, vuota d'ogni senso del dovere individuale e sociale. Chi parla come egli parla della " dottrina, fatto materiale *di cui* tutti dar possono giudizio „, delle " ultime e più basse operazioni dell'intelletto: distinguere e sottilizzare „, deve partecipare dell'ironia dantesca contro i difettivi sillogismi che fanno in basso batter l'ali

Chi dietro a iura....

Anche la nuova scienza, anche le nuove filosofie dovevano ambire a governare tutta quanta la vita ed egli ambiva per esse — lo dirà esplicito più tardi in *La scienza*

[1] *Saggi*, ed. Treves, III, 287 e segg. E *Beatrice*, ed. dal Laurini, pag. 17.

e la vita — una rinnovata consonanza dell'intelletto del volere e dell'atto. Nel suo più radicato concetto ci sta che ora, come ai tempi di Dante " la scienza deve operare anche sulla volontà, menare a virtù.... „

E questo essendoci, è riempita la condizione per comprendere ed esporre la *Commedia* nella sua base:

" La creazione comincia veramente quando quel mondo tumultuario e frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato che lo rende fluttuante e prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua genesi. *Ora il mondo dantesco trovò la sua base nella idea morale* „.

*

Fra tante genesi della *Commedia* con tanta immaginazione o dottrina almanaccate, questa — appena riprodotta nelle sue conclusioni perchè il lettore vi accorra e da solo la mediti — resta insuperata.

Perchè l'ammissione della sovranità dell'idea morale è l'altro grande elemento della critica desanctiana, più operoso, più importante, più vitale per quanto più discreto dell'elemento filosofico di cui abbiamo constatato i vari influssi. Tale ammissione ora si enuncia categorica, col sottinteso imperativo che Dante poggia su quanto deve avere per l'universale valore supremo: " lo scettico può abolir l'inferno, non può abolir la coscienza „. Ora, invece, ci sembra poterla desiderare più esplicita, e che ritardi, che esiti, e che il nostro la smarrisca o la obliteri. Colpa forse, del non stabilire, cominciando, i significati rispettivi di scienza e di coscienza, d'aver concesso alla superabile e superata scienza di Dante un'attenzione alquanto soverchia se a discapito dell'intuito della di lui coscienza, compresa di spiriti assoluti e imprescindibili in ogni esperienza di vita. Sia questo o altro sia, capita di trovarsi disorientati quando il De Sanctis scrive: " Ciò che qui senti, è la convinzione, la *buona fede* del poeta „. Ottima e desideratissima " la buona fede „, ma nell'apostolo è come il coraggio nel guerriero: sottintesi tanto l'una e l'altro da parer poca cosa. Parimenti ci si stanca di dargli ragione quando trova " serio „ questo e " serio „ quest'altro, e ci assicura che il " mondo cristiano era per lui una cosa così seria, come per tutti i credenti „. Ottimo il tenere alla serietà ma il cercarla in Dante è come vendere il sole

d'agosto. Gli è che l'ammissione dell'idea morale scivola via per sottili meandri di termini e d'impressioni ed emozioni estetiche, e per quanto in essi indugi e si travesta fa d'uopo convenire che alla fine ne esce più efficace ed eloquente, dopo utili e severe analisi. La distinzione, intanto, fra "mondo intenzionale e mondo effettivo„ d'un'opera d'arte ci avvia a distinguere fra la scienza coi suoi limiti e la coscienza colle sue passioni. Il mondo intenzionale — all'opposto di quanto si potrebbe credere — dipende da ciò che l'artista sa, mentre il mondo effettivo risulta dalla natura e dalla rettitudine del suo volere.

Non meno importanti e non meno profittevoli conseguenze vengono dalla distinzione che — come si sa — il De Sanctis, in uno dei brani più noti di questo volume pone tra "fantasia„ e "immaginazione„

"La fantasia, non si vuol confondere con l'immaginazione, facoltà molto inferiore. L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, liscia la superficie.... La fantasia è facoltà creatrice.... è la vera Musa, il *Deus in nobis*....„

con quanto che di vivacissimo segue. A questa distinzione è di moda, da un po' di tempo in qua, dare biasimo e mala voce ed essa è stata invilita dal De Sanctis medesimo che ai due mondi del *Purgatorio* e del *Paradiso* ha mosso il rimprovero, anfibologico nella sua prosa, di essere mondi "di pura fantasia„. Ma a prestar bene orecchio si sente nella parola fantasia, nove volte su dieci, un suono argentino, un timbro speciale che vuol fermare la tua attenzione: — questo poeta non può paganizzare il mondo del suo spirito, non spiegarvi lusso e pompa di immagini aliene. Il contenuto "non gli è indifferente e non se ne distrae„ —. Fantasia importa quindi fervore. Le parole si graduano in gerarchia di valori morali. Vi si trasfigurano, anzi. La parola "romanzo„ giunge ad esprimere la continuità di siffatta concentrazione interiore: e, mentre Benedetto Croce scopre il grezzo e le dure linee del "romanzo teologico„ sotto la rigogliosa vegetazione della poesia di Dante, proprio il De Sanctis ama scrivere che l'Alighieri, "penetra in questo mondo di concetti e ne fa il suo romanzo, la sua storia intima„. Romanzo, verità di passione, intimità di sentire, coscienza insomma e storia morale, la scelta inevitabile e capitale onde la vita può precipitare in sconfitta o sciogliersi in "commedia„ di liberazione e vittoria.

Di riflesso e di conseguenza anche la parola "serietà„ ascende oltre sè stessa. "Il poeta prende in troppa serietà il suo mondo per darsi uno spasso di artista e sorprenderci con colpi di scena;... e non vuol fare effetto sulla tua immaginazione, vuol colpire la tua coscienza„. Serietà è sinonimo dello zelo del filosofo e del cristiano, del cittadino e del credente, del maestro e del poeta; serietà ci ricorda che stanno innanzi a Dante "acuti stimoli all'opera, la patria, la posterità, l'adempimento di quella sacra missione che Dio affida all'ingegno„.

La serietà di Farinata di fronte a Firenze, Dante consapevole e responsabile, l'ha di fronte a tutto il reale; e dove la sola arte o la sola scienza avrebbe mortificato il suo mondo, l'ardore e la tempra dell'uomo ne hanno fatto una "vivace e seria realtà„.

*

Ed ecco che, suscitate come per incanto da una adesione d'anima così esplicita e risoluta, vittoriosa delle antinomie di due evi e di due filosofie, si stabiliscono, si irradiano, si connettono e coronano mille felici intelligenze fra il poeta e il suo critico.

Beatrice? Il De Sanctis anche se scrive di non vederla mai nei sonetti più lodati sa come Beatrice si trasfiguri quando il giovinetto giunge "nella sua solitaria stanza, nella camera delle lagrime„, quando "essa riesce di fuori raggiante di tutta la luce interiore, bella di tutta la bellezza di quell'anima che la vagheggia„, gentile e onesta, vergine e nuova da "un cuore puro e nuovo„. Immagine incontrata nei sogni, ma anche nella vita, un'angioletta come Genoviefa la dolce sorellina morta e recinta di gigli, come le creature vagheggiate nelle prime letture. Per capire Beatrice gli basta la virtù di ritornare ai fantasmi di un'adolescenza sana, fra i primi casti annunzi di un desiderio non pervertito dalla corruzione circostante, fluttuando, come scrive, in un "rêve„. Gliela tocchi il Boccaccio questa trasparente storia di amore giovanile ed egli dalla protesta passerà fino ad incrudelire colla più sprezzante ironia! Quale occorre essere per intendere Beatrice, bisogna restare per commuoversi di Francesca. Capace di cacciar via a suon di sante nerbate quell'insolente che blateri di

un Dante pietoso dei due cognati perchè colpevole egli pure d'aver insidiato la cognata; e, pur avendo scritto che manca nella *Commedia*, il senso della voluttà, di accoglierne tutti i fremiti nell'"ancor non m'abbandona„, nel tremito di Paolo, "quando Paolo le baciò la bocca.... certo la carne di Paolo non tremava di paura.... Qui hai desiderio intenso e pieno di voluttà„; capace di dimenticare l'età di Francesca, di farne la "vereconda giovane„ per condurla in minor biasimo; eppure inflessibile della inflessibilità stessa di Dante: "non vi è.... un minimo particolare, sul quale non sia scritto "peccato„; anzi: "distruggetemi la coscienza del peccato e mi avete annientata Francesca„. Il lettore volgare trasecola e domanda: — Ma come! Un po' galeotto e un po' frate predicatore? Ma dove siamo? — Siamo nella coscienza di Dante.

Altra freschissima originalità di queste pagine dantesche è nella delusa, frustrata attesa di qualche compiuta invenzione comica. Come? Con tante buone occasioni? Con Malebolge "miniera inesausta di caratteri comici„? Materiale preziosissimo che va perduto: "rimane un fondo comico che aspetta ancora il suo artista„.

"Manca spesso a Dante la caricatura, e i suoi versi più comici non fanno ridere. Perchè a fare la caricatura, bisogna fermare l'immaginazione nell'oggetto comico, spassarcisi, obliarsi in quello, alzarlo a contromodello. Dante non ha questo sublime oblio comico, non ha indulgenza nè amabilità„.

Ora può essere che il De Sanctis non si sia fatta una ragione della men durevole efficacia del comico, specie del comico *ad hominem*, della sua fosforescenza breve estinta da poca ala di tempo; può darsi che egli abbia dimenticato quel Belacqua appunto di cui ha tanto goduto; ma è superlativamente certo che non si può alzare Dante più alto di quanto egli lo elevi negandogli di sapersi "spassare„ nell'oggetto comico, che non si può segnare il "severo profilo tradizionale„, tracciarne la figura più solenne e attiva sulla immaginazione dei giovani e delle folle, meglio di quanto egli faccia, mutandole in mano la sferza in pugnale e stirando le labbra dalla facezia al disdegno: "la sua musa è l'indignazione, e la sua forma ordinaria è l'invettiva„.

Indignazione, disgusto, disdegno, persino il dispregio verso i negligenti sono tutte temperature aride di ristoro

comico, ma gravide di rinnovellato dolore. Il De Sanctis ammira che esso non poltrisca, non stagni, non "abbia tempo di uscir fuori senza trasformarsi in collera„ e che "se il cuore sanguina, il volto minacci„. Quale energia di resistenza. Che dolore virile! "Fu così sventurato, eppure non ci è una sua pagina, nella quale domini quel sentimento di prostrazione morale, *quel non so che fosco e fiacco, così frequente nei moderni.* „. Scrivendo "fosco e fiacco„ nè il De Sanctis nè alcuno di noi vorrebbe alludere mai al Leopardi. Ma accade di pensare che nove anni prima di questo saggio, dileguate le speranze del '48, il De Sanctis aveva detto a se stesso di metter da banda il Leopardi e la disperazione. Se non il Leopardi, aveva, mantenendo la promessa, messo da banda l'accidia, il pessimismo, la rinunzia. Con altri spiriti ed altri presagi era da cominciare l'esilio.

Il "cuor di Dante„ ripalpitò nel cuore degli esuli e colla loro parola tornò ad echeggiare in Italia la parola di Lui. Mai come quando fuggiasco da Napoli attendeva la riscossa della libertà italiana "il De Sanctis si era sentito così ben disposto a parlare del poema sacro al quale non solo pose mano e cielo e terra, ma anche l'infinito e e sconsolato dolore dell'esilio„.

Quando raccolto, accorato, contenuto parla dei due momenti della poesia dantesca, chi non confessa che Dante è stato inteso in esilio e per l'esilio, per il crisma dei confessori della patria?

"Nè io posso senza tristezza comparare il giovane lirico col maturo autore della *Commedia*. Nella sua lirica vedi un uomo a cui il mondo è straniero, a cui tutto ride; il suo universo sono gli occhi di una donna, nella vergine anima non cape altro sentimento che amore, in tanti versi non trovi una parola d'odio, di rancore. Quanto mutato!„

Ora lo sente "vecchio e stanco poeta„ e accresce della propria la profonda tristezza di lui; ma subito dopo si rinfranca, si raddrizza su se medesimo, gli serba gratitudine di non avere rappresentato l'esilio nei patimenti materiali; ora gli affretta lo sfolgorare dell'apoteosi, ora risale lento il calvario lungo:

"Lontano dall'azione, il campo del possibile e del reale gli fugge dinanzi: si fabbrica un mondo d'immaginazione e vi dispone uo-

mini e cose secondo il desiderio. *Sono i sogni dei proscritti, che i più si portano nella tomba* „.

Guarda a sè, ai proscritti che gli somigliano e teme " la passione rimasta oziosa „, teme il disdegno e l'allontanarsi dalle condizioni reali delle cose operabili.

*

Vi ha un passo, poi, che mi parrebbe di poter assumere a garanzia della saviezza, della prudenza di questa critica nuova in un'Italia che rinasceva. Il Dante politico sino allora era stato o negletto per i tesori ed i barbagli della " riposta erudizione „, o travisato da intendimenti di parti nuove, legittime ma altre e diverse da quella di Lui, o magnificato facendolo trionfare insieme " Cesare e poeta „. Merito del De Sanctis l'avere negato a Dante le qualità dell'uomo politico, con una valutazione molto seria e direi molto umile di queste qualità in quanto egli non si lusingava affatto di possederle. Le qualità dell'uomo politico consistono nel reprimere in se ogni giudizio verbale e disgusto morale sui contemporanei regalatigli dal destino e nel valersene senza aristocratiche schifiltà per uno scopo a sè ed a loro superiore. Ora fra gli italiani, mancando da secoli la libertà ed il governo di sè stessi, mancava — e chi oserebbe dire che non manchi oggi di nuovo? — il senso grave, l'istinto sicuro di questa capitale differenza tra lo scopo che si esaurisce nell'interesse del proprio particolare e una mèta che questo miserabile ed angusto tornaconto perda e dimentichi.

Sicchè oscillavamo ed oscilliamo tra un sordido adattamento alle bassezze altrui ed un cipiglio cronico di corruccio dantesco, una parodia irritante di ruggito carducciano ed appena ci sia o accenni ad esserci qualche onesto temerario che ad un fine degno e collettivo sacrifichi e reprima le proprie simpatie e repugnanze, giù a ridere come matti di quell'ingenuo sesquipedale o a menar scandalo pusillo dell'ipocrita. Siccome non ci cale troppo di fare una storia decente, non ci ricordiamo che volendola fare gli è pur impossibile metterla assieme cogli antenati o coi posteri! Quanti sermoneggiatori ostentano austerità di morale privata e famigliare sempre contro un uomo che potrebbe compier qualcosa di utile a tutti e sempre quando lo tenta.

In tanta e così pervicace infermità italiana, un senno lucido e onesto ragiona in questa pagina del nostro:

"Ci è grandezza e grandezza. Ci è uomini d'azione, nati a signoria, che sanno piegarsi, blandire per meglio trarre a sè gli altri, che guardando inflessibili a uno scopo sanno pur prendere mille ingannevoli aspetti, incompresi dal volgo che li chiama mutabili e consapevoli essi soli di essere sempre rimasti se stessi. Dante non avea questa specie di grandezza.... non seppe comprendere nè tollerare i vizi e gli errori dei suoi contemporanei, nè farne suo pro, nè mescolarsi tra gli interessi e le ipocrisie e le violenze per trarre di male bene, com'è pur forza che facciano coloro che vogliono governare „.

Il letterato che nel 1857 scriveva queste parole era ben degno di trovarsi poco dopo collega del Cavour, avendo il senso dei limiti propri e l'equa comprensione dei meriti altrui.

La lettura di Dante era lettura d'auspicio e di vigilia: "poi che i fatti ci niegano per ora le grandi cose — diceva preludendo al suo secondo corso subalpino — noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno „. Il "niegano „ è un residuo della scuola del Puoti, i "fati „ una figura d'accademia, ma tutto l'altro ed il meglio tiene del cielo e del mare cui s'eran levati senza più attesa o preghiera gli occhi di Giacomo e che Luigi La Vista aveva salutati, morendo per la libertà, nella primaverile bellezza del 15 maggio. Soprattutto tale lettura doveva essere espiazione e ravvedimento. Ed il De Sanctis lo ha riassunto con energia incomparabile di vocabolo: "Dopo il lungo oblio della servitù, risensati „.

Risensati! Cioè rigenerati e liberi dal nostro ferino egoismo, ravveduti sull'essenziale importanza di affrontare con assoluta serietà la famiglia, la società, la patria, il problema del credere o del non credere e tutto ciò assieme, non successivamente, antiteticamente, nelle mattane e le caldane delle mode isteriche. Da "uomini intieri „.

Di fronte al qual "risensati „ divien secondaria l'altra men ponderata sentenza del De Sanctis: "Dante ha i suoi successori fuori d'Italia „.

Un popolo non può pretendere dalla Provvidenza il privilegio di dare a Dante i "successori „, ammesso pure che il genio possa aver successori; bensì deve ambire con tutte le sue forze e volere da sè con tutta la sua volontà dargli i lettori, coscienze nutrite e ricreate di Lui.

PAOLO ARCARI.

I.

DANTE.

DANTE E LO STIL NOVO.

Guido Cavalcanti[1] è il primo poeta italiano degno di questo nome, perchè è il primo che abbia il senso e l'affetto del reale. Le vuote generalità de' trovatori, divenute poi un contenuto scientifico e rettorico, sono in lui cosa viva, perchè, quando scrive a diletto e a sfogo, rendono le impressioni e i sentimenti dell'anima. La poesia, che prima pensava e descriveva, ora narra e rappresenta, non al modo semplice e rozzo di antichi poeti, ma con quella grazia e finitezza a cui era già venuta la lingua, maneggiata da Guido con perfetta padronanza. Qui sono due forosette, egregiamente caratterizzate, che gli cavano di bocca il suo segreto d'amore. Là è una pastorella che incontra nel boschetto, e ti abbozza una scena d'amore colta dal vero. Sono gli stessi concetti de' trovatori, ma realizzati; non solo ornati e illeggiadriti al di fuori, ma trasformati nella loro sostanza, divenuti caratteri, immagini, sentimenti, cioè a dire vita e azione. Senti là dentro l'anima dello scrittore, ora lieta e serena che si esprime con una

1 Lorenzo de' Medici, nella *Epistola* a Federigo d'Aragona, accennata la severità di Guittone e la dolcezza del Guinicelli, continua: "Rilucе dietro a costoro il delicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo„. Il De Sanctis ne prende le mosse per ritrovare, invece, la gloria del Cavalcanti nel suo abbandono di poeta.

grazia ineffabile come nelle ballate delle forosette e della pastorella, ora penetrata di una malinconia che si effonde con dolcezza negli amabili sogni dell'immaginazione e nella tenerezza dell'affetto, come nella ballata, che scrisse esule a Sarzana, il canto del cigno, il presentimento della morte. Qui lo scienziato sparisce e la rettorica è dimenticata. Tutto nasce dal di dentro, naturale, semplice, sobrio, con perfetta misura tra il sentimento e l'espressione. Il poeta non pensa a "gradire„, a cercare effetti, a fare impressione con le sottigliezze della dottrina e della rettorica: scrive sè stesso, come si sente in un certo stato dell'animo, senz'altra pretensione che di sfogarsi, di espandersi, segnando la via nella quale Dante fece tanto cammino. I posteri poterono applicare a lui quello che Dante disse di sè:

> . . . . io mi son un che, quando
> Amore spira, noto ed a quel modo
> Ch'ei detta dentro, vo significando. (*Purg.*, XXIV, 52).

Il che non avvenne di Lentino, di Guittone, rimasti al di qua del *dolce stil nuovo,* perchè esagerarono i sentimenti, andarono al di là della natura, per *gradire,* piacere ai lettori.

> E qual più a gradire oltre si mette,
> Non vede più dall'uno all'altro stilo. (*Ivi*, 61).

Di questo "dolce stil nuovo„ il precursore fu Guinicelli, il fabbro fu Cino, il poeta fu Cavalcanti. La nuova scuola non era altro che una coscienza più chiara dell'arte. La filosofia per sè sola fu stimata insufficiente, e si richiese la forma. Guittone d'Arezzo non fu più apprezzato, quantunque *di filosofia ornatissimo, grave e sentenzioso,* come dice Lorenzo de' Medici, perchè gli mancava lo stile, *alquanto ruvido e severo, nè di alcun dolce lume di eloquenza acceso.* (Epist. cit.) Anche Benvenuto da Imola chiama nude le sue parole e lo commenda per le gravi sentenze ma non per lo stile. Nasceva in Firenze un nuovo senso, il senso della forma.

A quel tempo fra tante feroci gare politiche la letteratura era nel suo fiore in tutta Toscana e sotto i più diversi aspetti. Dante da Majano era un'eco de' trovatori, con la sua Nina siciliana. Guittone, Brunetto, Orbiciani da Lucca erano poeti dotti, ma rozzi, come i bolognesi Onesto e Semprebene. Ma già il culto della forma, l'amore del "bello stile„ si sente in parecchi poeti. Dino Frescobaldi,

Rustico di Filippo, Guido Novello, Lapo Gianni, Cecco d'Ascoli sono il corteggio, nel quale emerge la figura di Guido Cavalcanti.

Ma ben presto al nome di Guido Cavalcanti si accompagnò quello di Dante Alighieri, legati insieme da una amicizia che non si ruppe se non per morte. Parvero le "nuove rime„, (*Purg.*, XXIV, 50) e fu tale l'impressione ch'ei salì subito accanto a Cavalcanti. Sembrò che avesse risolto il problema di esprimere le profondità della scienza in bella forma: ultimo segno a cui si mirava. Perciò ebbe molta voga la sua canzone:

Donne, ch'avete intelletto d'amore; (*Vita Nuova*, XIX).

e ancora più l'altra:

Voi che, intendendo, il terzo ciel movete. (*Conv.*, II).

Dante avea la stessa opinione. Il dotto discepolo di Bologna mira poetando a divulgare la scienza, usando modi piani e aperti alla intelligenza comune. Nella canzone, dove esorta la donna a dispregiare uomo che *da sè virtù fatta ha lontana*, dice:

Ma perocchè 'l mio dire util vi sia,
Discenderò del tutto
In parte, ed in costrutto
Più lieve, perchè men grave s'intenda;
Chè rado sotto benda
Parola oscura giugne allo 'ntelletto;
Per che parlar con voi si vuole aperto.[1]

E quando pure è costretto a celare "sotto benda„ i suoi concetti, aggiunge un comento in prosa e dichiara egli medesimo la sua dottrina. Tale è il comento che fa alla canzone:

Voi che, intendendo, il terzo ciel movete;

e, parendogli che senza quel comento la canzone, presa in sè stessa, rimanga fuori dell'intelligenza volgare, finisce così:

Canzone, i' credo che saranno radi
Color che tua ragion intendan bene,
Tanto lor parli faticosa e forte:
Onde, se per ventura egli addiviene
Che tu dinanzi da persone vadi,
Che non ti paian d'essa bene accorte,
Alor ti priego che ti riconforte,
Dicendo lor, diletta mia novella:
— Ponete mente almen com'io son bella. (*Conv.*, II).

1 In quella che comincia "Doglia mi reca nello core ardire„ vv. 22-53.

C'era dunque nell'intenzione di Dante di bandire i veri della scienza ora nella forma diretta dal ragionamento, ora sotto il velo dell'allegoria, ma in modo che la poesia, quando anche non fosse compresa da' più, avesse un valore in sè stessa, fosse bella e dilettasse. Era la teoria della nuova scuola nella sua più alta espressione, una coscienza artistica più chiara e più sviluppata. Il rispetto della verità scientifica è tale, che Dante si domanda come, essendo Amore non sostanza ma accidente, possa egli farlo ridere e parlare, come fosse persona. (*Vita Nuova*, XXV). E adduce a sua difesa che i rimatori, che fanno versi in volgare, hanno gli stessi privilegi de' poeti, nome che dà ai latini, i quali, come Virgilio, Ovidio, Lucano, Orazio, diedero moto e parole alle cose inanimate: il che egli chiama *rimare sotto vesta di figura* o *di colore rettorico*, qualificando rimatori stolti quelli che domandati non sapessero *dinudare le loro parole da cotal vesta*. Onde si vede che Dante e Cavalcanti, ch'egli qui chiama il suo "primo amico„ spregiavano e questi rimatori stolti, che usavano rettorica vuota di contenuto, [1] e quelli che ti davano un contenuto scientifico nudo, senza rettorica. Qui è tutta la nuova scuola poetica, rimasta per molti secoli l'ultima parola della critica italiana: ciò che il Tasso chiamò *condire il vero in molli versi*.

Con queste teorie, con queste abitudini della mente parecchie canzoni e sonetti sono ragionamenti con lume di rettorica, concetti coloriti. Di tal natura è la canzone sulla "gentilezza„ o nobiltà:

Le dolci rime d'amor ch'i' solía. (*Conv.*, IV).

e l'altra:

Amor, tu vedi ben che questa donna,

dove "sotto colore rettorico„ di donna amata rappresenta gli effetti che sul suo animo produce lo studio della filosofia. I fenomeni dell'amore e della natura sono spiegati scientificamente, più che rappresentati, com'è l'inverno nella canzone:

Io son venuto al punto della rota,

e come è l'amore nella canzone:

Amor, che muovi tua virtù dal cielo,

1 Dice così: "Questo mio primo amico ed io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente„. (*Vita Nuova*, XXV).

e come è la bellezza nella canzone:

Amor che nella mente mi ragiona. (*Conv.*, III).

Delle canzoni allegoriche e scientifiche la più accessibile e popolare è quella delle tre donne, Drittura, Larghezza, Temperanza, "germane d'amore„, che cacciate dal mondo vanno mendicando.

Ciascuna par dolente e sbigottita,
Come persona discacciata e stanca,
Cui tutta gente manca,
E cui virtute e nobiltà non vale.
Tempo fu già nel quale,
Secondo il lor parlar, furon dilette;
Or sono a tutti in ira ed in non cale.[1]

Qui il poeta non ragiona ma narra e rappresenta. Il concetto scientifico è vinto dalla vivacità della rappresentazione e dalla elevatezza del sentimento. Il colore rettorico non è semplice colorito, ma è la sostanza.

In queste canzoni scientifiche Dante mostra ben altra forza e vivacità e ricchezza di concetti e di colori che i due Guidi. Egli fu il suo proprio comentatore, avendo nella Vita Nuova e nel Convito spiegata l'occasione, il concetto, la forma delle sue poesie. E quanto alla parte tecnica, all'uso della lingua, del verso e della rima, nel suo libro *De vulgari eloquio* mostra che ne intendeva tutt'i più riposti artificii. I contemporanei trovavano in queste poesie il perfetto esempio della loro scuola poetica: la maggior dottrina sotto la più leggiadra veste rettorica.

Il mondo lirico di Dante è la stessa materia che s'era ita finora elaborando, con maggior varietà e con più chiara coscienza. Il Dio di questo mondo è Amore, prima con le ammirazioni, i tormenti e le immaginazioni della giovanezza, poi con un misticismo ed un entusiasmo filosofico. Amore non può operare che ne' cuori gentili: perciò gli amanti sono chiamati "fini„ e "cortesi„. Gentilezza non nasce da nobiltà o da ricchezza, ma da virtù. E però le virtù sono "suore d'amore„ e fanno star lucente il suo dardo finchè sono onorate in terra. Ma la virtù è in pochi, e l'amore è perciò *di pochi vivanda*. L'obbietto dell'amore è la bellezza, non il *bello di fuori*, le parti nude, ma il

1 Canzone: "Tre donne intorno al cuor mi son venute„ v. 9.

dolce pomo, concesso solo a chi è amico di virtù.[1] La bellezza non si mostra se non a chi la intende: amore è chiamato dagli antichi *intendanza,* e Dante non dice sentire amore, ma avere intelletto d'amore. (*Vita Nuova,* XIX). Ad appagare l'amore basta il vedere, la contemplazione. Vedere è amore, amore è intendere.

E chi *la* vede e non se n'innamora,[2]
D'amor non averà mai intelletto.

Le intelligenze celesti movono le stelle intendendo:

Voi che, intendendo, il terzo ciel movete. (*Conv.,* II).

Dio move l'universo pensando:

Costei pensò chi mosse l'universo. (*Ivi,* III).

Nè altro è amore nell'uomo che *nova intelligenza che lo tira su,* lo avvicina alla prima intelligenza. La donna, esemplare della bellezza, è *nobile intelletto:*

. . . . . O nobile intelletto,
Oggi fa l'anno che nel ciel salisti. (*Vita Nuova,* LXI, XXXIV).

La donna è perciò il viso della conoscenza, la bella faccia della scienza, che invaghisce l'uomo e sveglia in lui nova intelligenza, lo fa intendere. La donna dunque è la scienza essa medesima, è la filosofia nella sua bella apparenza: e questo è la bellezza, il "dolce pomo„ consentito a pochi. Intendere è amore, e amore è operare come s'intende; perciò filosofia è *uso amoroso di sapienza,* scienza divenuta azione mediante l'amore. La virtù non è altro che sapienza, vivere secondo i dettati della scienza. Perciò l'amante è chiamato saggio: e la donna è saggia prima di esser bella:

Beltate appare in saggia donna pui
Che piace agli occhi. (*Ivi,* XX).

La beltà non è altro che l'apparenza della saggezza, sì che piaccia e innamori di sè.

Con questo misticismo filosofico si accordava il misticismo religioso, secondo il quale il corpo è velo dello spirito, e la bellezza è la luce della verità, la faccia di Dio, somma Intelligenza, contemplazione degli Angioli e dei

1 Nella canzone: "Tre donne intorno al cuor.... „ vv. 31, 93, 94, 99.
2 Ballata: "Io mi son pargoletta „ vv. 6-7.

Santi, Dio, gli Angioli, il Paradiso rappresentano anche qui la loro parte. Teologia e filosofia si dànno la mano.

È la prima volta che questo contenuto esce fuori nella sua integrità e con così perfetta coscienza. È l'idealismo di quel tempo, con la sua forma naturale, l'allegoria. Aggiungi l'opera della immaginazione che dà alle figure tanta vivacità di colorito, ed hai l'ultimo segno di perfezione che si poteva allora desiderare.

NOTE

Su quasi tutte le liriche dottrinali e allegoriche, discorse in queste pagine dal D. S. ragionando de "I Toscani„, abbondano commenti e dibattiti. La canzone "Doglia mi reca nello core ardire„, menzionata nel *De vulgari eloquentia*, l. II, cap. II, e che il poeta si proponeva forse di illustrare nel XV ed ultimo trattato del *Convito*, "ripiglia ed arricchisce, cospargendoli dell'ira dantesca, i motivi della poesia trobadorica contro la cupidigia„. Cfr. N. Zingarelli, *Il Canzoniere di Dante* in *Lectura Dantis, Le opere minori, etc.*, pagg 150, 151, 161. — "Amor che movi tua virtù dal cielo„ citata in *De vulg. eloq.*, l. II, cap. V e XI, fu ammiratissima da Leonardo Bruni per la "comparazione filosofica e sottile intra gli effetti del Sole e gli effetti di Amore„. Si discute se essa contenga solo una lode di alto misticismo per l'Amore o invece accenni ad altri amori reali. Ved. M. Barbi, *Bullett. d. Soc. dant.* XI, 38.

Sulla fama della canzone delle *Tre donne*, B. Croce ricorda che "il Coleridge diceva di averla letta non so quante volte e di rileggerla sempre e di non esser mai riuscito ad intenderne il significato, ma che, nondimeno esercitava su lui un gran "fascino„ (*fascination*) per quell'anima di universale poesia che vi è, come in ogni vera poesia, in aggiunta al senso specifico„ (*La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, pag. 23). Fra la folla degli ammiratori e illustratori — e vedi su di essi: Randi Luigi, *Una canzone dantesca commentata da T. Mamiani*, Firenze, Civelli, 1896; Cornelia Casari, *Appunti per l'esegèsi di una canzone di Dante* in *Giorn. dant.*, VIII, 264 — sovrasta il Carducci nell'eloquenza di questa sua pagina: "In queste cinque stanze.... parrà di vedere quasi in vestibolo aereo

tra il cuore e lo ingegno del potente facitore passare alte e austere su l'abbassamento e sfacimento morale dei tempi le figure simboliche delle *Tre donne*. Amore, signore unico di quell'abitacolo che è l'animo del poeta, le accoglie dolenti e sconosciute come sono; conversano esse ed Amore di dolori, di conforti, della genesi loro immortale; finchè Dante insorge a parlare egli stesso mescolando tra i colloqui divini la sua parola meglio che umana. A questo tanto squillo della prima nota civile della nuova poesia latina risorgono quanti animi, quante fantasie, quanti spiriti di gloriosi antichi sonosi dati ritrovo sotto le arcate sublimi che appariscono le volte in questo tempio della canzone. E nello sfondo il grande architetto le richiama e ravvia a dir cose degne della nobile compagnia e del secolo che si innova, a dirle in quella lingua del trecento, che ne' suoi giovani giorni pare non voglia suonare inferiore alla lingua della gloria e della civiltà antica„ (*Opere*, XVI, 49-50).

LA LIRICA DI DANTE.

Fin qui giunge la coscienza di Dante. Se gli domandi più in là, ti risponde come Raffaello: *noto, quando amore spira:* ubbidisco all'ispirazione. E appunto, se vogliam trovar Dante, dobbiamo cercarlo qui, fuori della sua coscienza, nella spontaneità della sua ispirazione. Innanzi tutto, Dante ha la serietà e la sincerità dell'ispirazione. Chi legge la *Vita Nuova,* non può mettere in dubbio la sua sincerità. Ci si vede lo studente di Bologna, pieno il capo di astronomia e di cabala, di filosofia e di rettorica, di Ovidio e di Virgilio, di poeti e di rimatori; ma tutto questo non è la sostanza del libro: ci entra come colorito e ne forma il lato grottesco. Sotto l'abito dello studente ci è un cuore puro e nuovo, tutto aperto alle impressioni, facile alle adorazioni e alle disperazioni; ed una fervida immaginazione che lo tiene alto da terra e vagabondo nel regno de' fantasmi. L'amore per la bella fanciulla, involta di "drappo sanguigno„, ch'egli chiama Beatrice, ha tutt'i caratteri di un primo amore giovanile, nella sua purezza e verginità, più nell'immaginazione che nel cuore. Beatrice è più simile a sogno, a fantasma, a ideale celeste, che a realtà distinta e che produca effetti proprii. Uno sguardo, un saluto è tutta la storia di questo amore. Beatrice morì angiolo prima che fosse donna, e l'amore non ebbe tempo di divenire una passione, come si direbbe oggi; rimase un sogno ed un sospiro. Appunto perchè Beatrice ha così poca realtà e personalità, esiste più nella mente di Dante che fuori di quella, ed ivi coesiste e si confonde con l'ideale del trovatore, l'ideale del

filosofo e del cristiano: mescolanza fatta con perfetta buona fede, e perciò grottesca certo, ma non falsa e non convenzionale. Queste, che presso gli altri sono astrattezze scolastiche e rettoriche, qui sono cacciate nel fondo del quadro; sono non il quadro, ma contorni e accessorii. Il quadro è Beatrice, non così reale che tiri e chiuda in sè l'amante, ma reale tanto che opera con efficacia sul suo cuore e sulla sua immaginazione. Non ci è proprio l'amante, ma ci è il poeta, che per questo o quello incidente anche minimo del suo amore si sente mosso a scrivere sè stesso in un sonetto o in una canzone. Quando il suo animo è tranquillo, fa capolino il dottore, il retore e il rimatore; ma quando il suo animo è veracemente commosso, Dante gitta via il suo berretto di dottore e le sue regole rettoriche e le sue reminiscenze poetiche, e ubbidisce all'ispirazione. Allora è Beatrice, solo Beatrice che occupa la sua mente, e le sue impressioni, appunto perchè immediate e sincere, sono quasi pure di ogni mescolanza. Il suo amore si rivela schietto come lo sente, più adorazione e ammirazione che appassionato amore di donna. Tale è il sonetto

Tanto gentile e tanto onesta pare. (*Vita Nuova*, XXVI).

E tale è la ballata, ove, con la grazia e l'ingenuità di una fanciulla scesa pur ora di cielo, così parla Beatrice:

Io mi son pargoletta bella e nova,
E son venuta per mostrarmi a vui
Dalle bellezze e loco dond'io fui.
Io fui del cielo e tornerovvi ancora
Per dar della mia luce altrui diletto;
E chi mi vede e non se n'innamora,
D'amor non averà mai intelletto.
Ciascuna stella negli occhi mi piove
Della sua luce e della sua virtute:
Le mie bellezze sono al mondo nuove,
Perocchè di lassù mi son venute.

Questo non è allegoria e non è concetto scientifico; o, per dir meglio, ci è l'allegoria e ci è il concetto scientifico, ma profondato ed obbliato in questa creatura, perfettamente realizzato, conforme a quel primo ideale della donna che apparisce all'immaginazione giovanile.

Se nell'espressione di questa ingenua ammirazione trovi qualche reminiscenza di repertorio e qualche preoccupazione scientifica, senti un accento di verità puro ed au-

tonomo nell'espressione del dolore, la vera Musa di questa lirica. Perchè infine questa breve storia d'amore ha rari intervalli di gioia serena e contemplativa; la morte del padre di Beatrice, il suo dolore, il presentimento della sua morte e la sua morte sono la sostanza del quadro, il motivo tragico della poesia. Finchè Beatrice vive, è un secreto del cuore che il poeta s'industria con ogni più sottile arte di custodire; la storia è poco interessante, intessuta di artificiose e fredde dissimulazioni; ma quando quell'ideale della giovinezza minaccia di scomparire, quando scompare, al poeta manca con quello il fondamento della sua vita, e si sente solo e si sente morire insieme con quello. Ne nasce una situazione nuova nella storia della nostra poesia: l'amore appena nato, simile ancora a' primi fuggevoli sogni della giovanezza, che acquista la sua realtà presso alla tomba ed oltre la tomba. L'amore si rivela nella morte. Là perde quell'aria fattizia e convenzionale che gli veniva da' trovatori e dalla scienza. Là non è più concetto nè allegoria, ma è sentimento e fantasia. Quell'amore che in vita della donna non si è potuto ancora realizzare, eccolo qui nella sua schietta e pura espressione, ora che Beatrice muore. A questa situazione si rannoda la parte più eletta e poetica di questa lirica. Poi vengono sentimenti più temperati; il poeta si consola cantando la loda della morta; Beatrice, ita nel cielo, diviene la Verità, la cara immagine sotto la quale il poeta inviluppa le sue speculazioni, la bella faccia della Sapienza. Non hai più la *Vita Nuova,* hai il *Convito.* L'amore non è più un sentimento individuale, ma è il principio della vita divina e umana. Beatrice nella sua gloriosa trasfigurazione diviene un simbolo, il dolce nome che il poeta dà al suo amore, alla filosofia. Ma la filosofia non è in Dante astratta scienza; è Sapienza, cioè a dire pratica della vita; con che orgoglio si professa amico della filosofia! e vuol dire amico di virtù, che ti fa spregiare ricchezze e onori e gentilezza di sangue, e ti dà la vera nobiltà, che ti viene da te e non dagli altri. Intendere è per lui il principio del fare; e la forza che dà attività all'intelletto ed efficacia alla volontà è l'amore. In questa triade è l'unità della vita: l'uno non può star senza l'altro. Or tutto questo in Dante non è mera speculazione, nè vanità scientifica; ma è vero amore, ma è un sentimento morale così profondo ed efficace come è la fede ne' credenti. La filosofia investe tutto l'uomo,

e si addentra in tutti gli aspetti della vita. Questa serietà e sincerità di sentimento fa penetrare fra tante sottili e scolastiche speculazioni una elevatezza morale, tanto più poetica quanto meno espressa, ma che si sente nel tono, nel colorito, nello stile. Tale è la sublime risposta di Amore alle "sorelle„ esuli, e quel subito ritorno del poeta in sè medesimo:

L'esilio, che m'è dato, onor mi tegno;[1]

e questo sentimento rende tollerabile tanta pedanteria, quanta è nella canzone sulla vera gentilezza. La quale elevatezza morale non è disgiunta in lui da un certo orgoglio direi aristocratico del sentirsi solo con pochi privilegiati da Dio alla sapienza: così alto ha collocato lo ideale della scienza e della virtù.

Elli son quasi Dei
Que' c'han tal grazia fuor di tutti rei;
Chè solo Iddio all'anima la dona. (*Conv.*, IV, v. 113).

Sentimento di soddisfazione che si svolge in tristezza e talora in fieri accenti di sdegno contro la moltitudine degli uomini, *bestie che somigliano uomo*. E dove non è virtù, non è amore e non dovrebbe esser bellezza: ondo esorta le donne, a partirla da loro:

Chè la beltà, ch'Amore in voi consente,
A virtù solamente
Formata fu dal suo decreto antico,
Contra lo qual fal'ate.
Io dico a voi, che siete innamorate,
Che se beltate a voi
Fu data, e virtù a noi,
Ed a costui di due potere un fare,
Voi non dovreste amare,
Ma coprir quanto di beltà v'è dato;
Poichè non è virtù, ch'era suo segno.
Lasso! a che dicer vegno?
Dico che bel disdegno
Sarebbe in donna di ragion lodato,
Partir da sè beltà per suo comiato.[2]

Qui, sviluppato in forma scolastica, è il solito concetto dell'amore, che fa uno di due, unisce bellezza e virtù. Ma questo concetto è per Dante cosa vivente, è l'anima del

1 Canzone: "Tre donne intorno al cuor„ v. 76.
2 Canzone: "Doglie mi reca nello core ardire„ vv., 23, 25, 7, 7-21.

mondo, l'unità della vita. E poichè vede bellezza e non trova virtù, sente nella vita una scissura, una discordia, che lo move a sdegno. Indi quel movimento di immaginazione così nuovo e originale, quel desiderare nella donna e sperar poco un atto di *bel disdegno,* per il quale dica: — " poichè nell'uomo non è virtù, cesso di esser bella, cesso di amare „. Dante si crede obbligato ad argomentare, ad esporre il suo concetto in forma dottrinale, e qui è il suo torto, qui è la forma che lo certifica di quel tempo; ma qui il concetto scientifico e la sua esposizione scolastica è un accessorio; la sostanza è il sentimento che sveglia nel poeta la contraddizione tra quel concetto e la realtà. *Lasso! a che dicer vegno?* Il poeta sente la vanità de' suoi desiderii, e che il mondo andrà sempre a quel modo.

Come l'amore si afferma nella morte, così la filosofia si afferma nella sua morte, cioè nella sua contraddizione con la vita. Qui trovi un sentimento chiaro e vivo dell'unità della vita, fondata nella concordia dell'intendere e dell'atto o, come si direbbe oggi, dell'ideale e del reale; e insieme il dolore della scissura, che mette il poeta in uno stato di ribellione contro l'uomo *caduto in servo di signore,* già signore di sè, ora servo delle sue inclinazioni animali. Ma il sentimento di questa contraddizione non uccide l'entusiasmo e la fede, come ne' poeti moderni; l'anima del poeta è ancora giovane, piena di una fede robusta, che il disinganno nobilita e fortifica: e però il dolore del disaccordo non lo conduce alla negazione della filosofia, anzi alla sua glorificazione, ad un più ardente amore della derelitta, fiero di possederla e amarla egli solo con pochi, e di sentirsi perciò " quasi Dio „ tra la gregge degli uomini.

Adunque, il primo carattere di questo mondo lirico è la sua verità psicologica. Se c'è negli accessorii alcun che di fattizio e di convenzionale, il fondo è vero, è la sincera espressione di quello che si passa nell'animo del poeta. Ti senti innanzi ad un uomo che considera la vita seriamente. La vita è la filosofia, la verità realizzata; e la poesia è la voce e la faccia della verità. Amico della filosofia, con orgoglio non minore si chiama poeta il banditore del vero. Filosofo e poeta, si sente come investito di una missione, di una specie di apostolato laicale, e parla dal tripode alla moltitudine, con l'autorità e la sicurezza di chi possiede la verità.

Ma il sentimento che move questo mondo lirico così

serio e sincero non rimane puramente individuale o subiettivo; anzi la parte personale e contingente appena si mostra: esso è l'accento lirico dell'umanità a quel tempo, la sua forma di essere, di credere, di sentire e di esprimersi. Quell'angeletta scesa dal cielo, che non giunge ad esser donna, breve apparizione che ritorna al cielo in bianca nuvoletta, seguita dagli Angioli che le cantano *Osanna,* ma rimasta in terra come luce della verità, della quale l'amante si fa apostolo, è tutto il romanzo religioso e filosofico di quell'età; è la vita che ha la sua verità nell'altro mondo e che qui non è che Beatrice, fenomeno, apparenza, velo della eterna verità. Se la terra è un luogo di passaggio e di prova, la poesia è al di là della terra, nel regno della verità. Beatrice comincia a vivere quando muore.

Un mondo così mistico e spiritualista nel concetto, così dottrinale nella forma, se può essere allegoricamente rappresentato dalla scultura, se trova nella pittura e nella musica le sue movenze, le sue sfumature, il suo indefinito, è difficilissimo a rappresentare con la parola. Perchè la parola è analisi, distinzione, precisione, e non può rappresentare che un contenuto ben determinato, e nei suoi momenti successivi più che nella sua unità. Analizzate questo mondo e vi svanisce dinanzi come realtà o vita: l'analisi vi porta irresistibilmente al discorso, al ragionamento, alla forma dottrinale, che è la negazione dell'arte. Non bisogna dimenticare che la vita interna di questo mondo è la scienza, come concetto e come forma, la pura scienza, non penetrata ancora nella vita e divenuta fatto. È vero che per Dante la scienza dee essere non astratto pensiero, ma realtà. Se non che il male è appunto in questo *dee essere.* Perchè, prendendo a fondamento non quello che è ma quello che dee essere, la sua poesia è ragionamento, esortazione, non rappresentazione, se non in forma allegorica, che aggiunge una nuova difficoltà ad un contenuto così in sè stesso astruso e scientifico.

I contemporanei sentirono la difficoltà e credettero vincerla con la rettorica, ornando quei concetti di vaghi fiori. Anche Dante credeva rendere poetica la filosofia, dandole una bella faccia. Certo, questo era un progresso; ma siamo ancora al limitare dell'arte, nel regno dell'immaginazione. Guinicelli, Cino, Cavalcanti non possono attirare la nostra attenzione, e neppur Dante, ancorchè dotato di una immaginazione così potente. Anzi egli riesce meno di questi

suoi predecessori nell'arte dell'ornare e del colorire, perchè quelli vi pongono il massimo studio, non essendo il mondo da essi rappresentato che un gioco d'immaginazione, dove a Dante quel mondo è lui stesso, parte del suo essere, e ha la sua importanza in sè stesso: ond'egli è sobrio, severo, schivo del *gradire* e spesso nudo sino alla rozzezza. E non corre agli ornamenti, come mezzo rettorico e a fine di ornare e di lisciare, ma per rendere palpabile ed evidente il suo concetto.

Ma Dante vince in gran parte la difficoltà appunto per questo: che quel mondo è vita della sua vita e anima della sua anima. Esso opera non pure sulla sua mente, ma su tutto il suo essere. Questa sua fede assoluta in quel mondo non è però sufficiente a farne un poeta. La fede è la base, il sottinteso, la condizione preliminare e necessaria della poesia, ma non è la poesia. Il poeta dee essere un credente, ma non ogni credente è poeta; può essere un Santo, un Apostolo, un Filosofo. Dante non fu il santo, nè il filosofo del suo mondo; fu il poeta. La fede svegliò le mirabili facoltà poetiche che avea sortito da natura.

Dante ha in supremo grado la principale facoltà di un poeta, la fantasia, che non si vuol confondere con l'immaginazione, facoltà molto inferiore. L'immaginazione ti dà l'ornato e il colore, liscia la superficie; il suo maggiore sforzo è di offrirti un simulacro di vita nell'allegoria e nella personificazione. La fantasia è facoltà creatrice, intuitiva e spontanea: è la vera Musa, il *Deus in nobis,* che possiede il secreto della vita, e te la coglie a volo anche nelle sue più fuggevoli apparizioni, e te ne dà l'impressione e il sentimento. L'immaginazione è plastica; ti dà il disegno, ti dà la faccia: *pulchra species, sed cerebrum non habet:* l'immagine è il fine ultimo in cui si adagia. La fantasia lavora al di dentro, e non ti coglie il di fuori, se non come espressione e parola della vita interiore. L'immaginazione è l'analisi; e più si sforza di ornare, di disegnare, di colorire, più le fugge il sostanziale, quel tutto insieme in cui è la vita. La fantasia è sintesi: mira all'essenziale, e di un tratto solo ti suscita le impressioni e i sentimenti di persona viva e te ne porge l'immagine. La creatura dell'immaginazione è l'immagine finita in sè stessa e opaca; la creatura della fantasia è il *fantasma,* figura abbozzata e trasparente che si compie nel tuo spirito. L'immaginazione ha molto del meccanico; è comune alla poesia e alla prosa,

a' sommi e a' mediocri; la fantasia è essenzialmente organica; ed è privilegio di pochissimi che son detti Poeti.

Il mondo lirico di Dante, o piuttosto del suo secolo, così mistico e spirituale, resiste a tutti gli sforzi della immaginazione. In balia di questa esso non è che un mondo rettorico e artificiale, di bella apparenza, ma freddo e astratto nel fondo. Tale è il mondo di Guinicelli, di Cavalcanti e di Cino. L'organo naturale di questo mondo è la fantasia, e la sua forma è il fantasma. Il suo primo e solo poeta è Dante, perchè Dante ha l'istrumento atto a generarlo, è la prima fantasia del mondo moderno.

Dante non accarezza l'immagine, non vi s'indugia sopra, se non quando essa è lume che come paragone dia una faccia al suo concetto. Sia d'esempio la sua canzone all'Amore:

> Amor, che muovi tua virtù dal cielo,
> Come 'l sol lo splendore,
> Chè là s'apprende più lo suo valore,
> Dove più nobiltà suo raggio trova....
> Ed hammi in foco acceso:
> Come acqua per chiarezza foco accende....
> È sua beltà del tuo valor conforto,
> In quanto giudicar si puote effetto
> Sopra degno suggetto,
> In guisa ch'è il sol segno di foco;
> Lo qual non dà a lui nè to' virtute;
> Ma fallo in alto loco
> Ne l'effetto parer di più salute.

Queste immagini non sono il concetto esso medesimo; ma paragoni atti a lumeggiarlo. È la maniera del Guinicelli. Costui se ne pavoneggia, e vi spiega un lusso e una pompa che passa il segno e affoga il concetto nell'immagine. Dante è più severo perchè il concetto non gli è indifferente e non te ne distrae, anzi, per troppo amore a quello, spesso te lo porge nudo e irsuto com'è da natura. Ma egli penetra in questo mondo di concetti e ne fa il suo romanzo, la sua storia intima. Il concetto allora, non che abbia bisogno di essere illuminato da una immagine tolta dal di fuori, è trasformato, è esso medesimo l'immagine. In quest'opera di trasformazione si rivela la fantasia. Pigmalione non è più una statua di marmo; ma, riscaldato dall'amorosa fantasia, diviene persona. La donna astratta e anonima del trovatore, divenuta innanzi alla filosofia un'idea platonica, l'esemplare di ogni bellezza o

di ogni virtù, eccola qui persona viva: è Beatrice, quella angeletta scesa dal cielo, che annunzia alle genti il suo arrivo e racconta la sua bellezza:

> Ciascuna stella negli occhi mi piove
> Della sua grazia e della sua virtute.[1]

Ma questo lavoro di trasformazione non va così innanzi che il concetto sia come seppellito e dimenticato nell'immagine, miracolo dell'arte greca: nè questo avviene per manco di calore e di fantasia. Dante è così immedesimato con quel suo mondo intellettuale e mistico, che la sua fantasia non può oltrepassarlo, non può materializzarlo. In questa dissonanza può capitare l'artista, a cui il contenuto sia indifferente e che intenda alla perfezione del modello, non il Poeta che ha un culto per il suo mondo e vi si chiude, e ne fa la sua regola e il suo limite. Dante non può paganizzare quel mondo dello spirito, appunto perchè esso è il suo spirito, il suo mondo, il suo modo di sentire e di concepire. La sua immagine è ricordevole e trascendente, e appena abbozzata è già scorporata, fatta impressione e sentimento. Non descrive: non può fissare e determinare l'immagine, come quella a cui l'intelletto non giunge. Gli sta innanzi un non so che, luce intellettuale, superiore all'espressione, visibile non in sè stessa ma nelle sue impressioni. Perciò esprime non quello che ella è, ma quello che pare. Ciò che è più chiaro innanzi alla sua immaginazione non è il corpo ma lo spirito, non è l'immagine, ma il suo *parere*, l'impressione:

> Quel ch'ella par, quando un poco sorride,
> Non si può dicer nè tenere a mente:
> Sì è nuovo miracolo e gentile. (*Vita Nuova*, XXI).
>
> Ed avea seco umiltà sì verace,
> Che parea che dicesse: — Io sono in pace. — (*Ivi*, XXIII).
>
> E par che dalla sua labbia si muova
> Uno spirto soave, pien d'amore,
> Che va dicendo all'anima: — sospira. (*Ivi*, XXVI).

Questi ultimi tre versi sono la chiusa mirabile di un sonetto molto lodato, dove il poeta vuol descrivere Beatrice e non fa che esprimere impressioni. Beatrice non la vedi mai. Ella è come Dio, nel santuario. Non la vedi, ma senti la sua presenza in quel mondo tutto pieno di lei.

1 Ballata: "Io mi son pargoletta„

Ella piange la morte del padre. Lo sguardo del poeta non è là. Tu vedi lei nella faccia sfigurata del poeta e nel pianto delle donne che gli sono intorno, che la udirono e non osarono di guardarla:

> Chè qual l'avesse voluta mirare,
> Sarebbe innanzi a lei caduta morta. (*Vita Nuova*, XXII).

Beatrice saluta, e

> Ogni lingua divien tremando muta
> E gli occhi non l'ardiscon di guardare. (*Ivi*, XXVI).

Di questa giovinetta, inaccessibile allo sguardo, non descritta, non rappresentata, di cui non hai nessuna parola e nessun atto, non restano che due immagini: del nascere e del morire, l'angeletta scesa di cielo, che torna al cielo bianca nuvoletta. Dante non vede lei morire. La vede in sogno, e già morta, e quando le donne la coprian di un velo. Ma se della morte non ci è l'immagine, ce n'è il vivo sentimento.

> . . . . Morte, assai dolce ti tegno:
> Tu dèi omai esser cosa gentile,
> Poi che tu se' nella mia donna stata,
> E dèi aver pietate e non disdegno.
> Vedi che sì desideroso vegno
> D'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede.
> Vieni, chè 'l cor ti chiede. (*Ivi*, XXIII)

L'universo muore con Beatrice:

> Ed esser mi parea non so in qual loco,
> E veder donne andar per via disciolte,
> Qual lagrimando e qual traendo guai,
> Che di tristizia saettavan foco.
> Poi mi parve vedere appoco appoco
> Turbar lo sole ed apparir la stella,
> E pianger egli ed ella;
> Cader gli augelli volando per l'âre,
> E la terra tremare;
> Ed uom m'apparve scolorito e fioco,
> Dicendomi: — Che fai? non sai novella?
> Morta è la donna tua ch'era sì bella. (*Ivi*).

"Sì bella!„ Questa è l'immagine. Gli basta chiamarla bella, chiamarla Beatrice. Incontra per via peregrini, essi soli indifferenti in tanto dolore:

Chè non piangete, quando voi passate
Per lo suo mezzo la città dolente?
Se voi restate per volere audire,
Certo lo cor ne' sospiri mi dice
Che lacrimando n'uscirete pui.
Ell'ha perduta la sua Beatrice:
E le parole ch'uom di lei può dire,
Hanno virtù di far piangere altrui. (*Vita Nuova*, XL).

La vita e la morte di Beatrice non è in lei, ma negli altri, in quello che fa sentire. L'immagine è immediatamente trasformata in sentimento. E questa immagine spiritualizzata è quella mezza realtà che si chiama il fantasma, esistente più nella immaginazione del lettore, che nella espressione del poeta. Ciascuno si fa una Beatrice a sua maniera e secondo le forze del suo spirito. Siamo nel regno musicale dell'indefinito. Beatrice è un *rêve*, un sogno, una visione. La stessa sua morte è un sogno, o, come dice Dante, una "fantasia„, accompagnata da particolari patetici e drammatici, perchè il poeta è vittima de' suoi fantasmi, e vive entro a quel mondo e ne sente e riflette tutte le impressioni. Beatrice muore, perchè *esta vita noiosa*

Non era degna di sì gentil cosa. (*Ivi*, XXIII).

e tornata gloriosa nel cielo, diviene *spiritual bellezza grande*, che spande per lo cielo luce d'amore e fa la maraviglia degli Angioli. Questa bellezza spirituale, o, come dice Dante altrove, *luce intellettual piena d'amore* (*Par*, XXX, 40), è il mondo lirico realizzato nell'altra vita, dove il fantasma sparisce, e la verità ti si porge nel suo splendore intellettuale, pura intelligenza, bellezza spirituale, scorporata. Il fantasma, quella mezza realtà a contorni vaghi e indecisi, più visibile nelle impressioni e ne' sentimenti che nelle immagini, non era che il presentimento, il velo, la forma preparatoria di questo regno del puro spirito: era l'ombra dello spirito. Ora la luce intellettuale dissipa ogni ombra: non hai niente più d'indeciso, niente più di corporeo: sei nel regno della filosofia, dove tutto è precisione e dommatismo, tutto è posto con chiarezza e discorso a modo degli scolastici. E poichè la filosofia non è potuta divenire virtù, poichè in terra essa è proscritta, rimane una realtà puramente scientifica e dottrinale. L'impressione ultima è che la terra è il regno delle ombre e de' fantasmi, la selva dell'ignoranza e del vizio, la tragedia che ha per sua inevitabile fine la

morte e il dolore, e che la realtà, l'eterna e divina commedia, è nell'altro mondo.

Nè prima nè poi fu immaginato un mondo lirico così vasto nel suo ordito, così profondo nella sua concezione, così coerente nelle sue parti, così armonico nelle sue forme, così personale e a un tempo così umano. Esso è l'accento lirico del medio evo colto nelle sue astrazioni e nelle sue visioni, la voce dell'umanità a quel tempo. Il mistero di questo mondo religioso-filosofico è la Morte *gentile*, come passaggio dall'ombra alla luce, dal fantasma alla realtà, dalla tragedia alla commedia, o, come dice Dante, alla pace. La morte è il principio della vita, è la trasfigurazione. Perciò il vero centro di questa lirica, la sua vera voce poetica, è il sogno della morte di Beatrice, là dove sono in presenza questa vita e l'altra, e mentre il sole piange, e la terra trema, gli Angioli cantano osanna e Beatrice par che dica: "Io sono in pace.„ (*Vita Nuova*, XXII). Ci è la terra co' suoi dolori e il Cielo con le sue estasi, il mondo lirico nel momento misterioso della sua unità. Non credo che la lirica del medio evo abbia prodotto niente di simile a questo sogno di Dante, di una rara perfezione per chiarezza d'intuizione, per fusione di tinte, per profondità di sentimento, per correzione di condotta e di disegno, per semplicità e verità di espressione.

Ma se questo mondo logicamente è uno e concorde, esteticamente è scisso, perchè non è insieme terra e cielo, ma è ora l'uno, ora l'altro, imperfetti ambidue. Il fantasma è spesso simile più ad un'allegoria che ad una realtà, ed è stazionario, senza successione e senza sviluppo, senza storia. La realtà è pura scienza, in forma scolastica. Si può dire che, quando in questo mondo comincia la realtà, allora appunto muore la poesia, s'inaridisce la fantasia e il sentimento. È un difetto organico di questo mondo, che resiste a tutti gli sforzi dell'arte, resiste a Dante.

D'altra parte Dante vi si mostra più poeta che artista. Quel mondo è per lui cosa troppo seria, perchè possa contemplarlo col sereno istinto dell'arte. Poco a lui importa che la superficie sia scabra, purchè ci sia sotto qualche cosa che si mova. Perciò è sempre evidente, spesso arido e rozzo. L'Italia ha già il suo poeta; non ha ancora il suo artista.

NOTE.

L'espressione di Raffaello che il De Sanctis cita volontieri (vedi *Saggi*, ed. Treves, III, 92) è in questo brano di una famosa lettera al Castiglione: " .... per dipingere una bella, mi bisogneria veder più belle, con questa condizione, che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio: ma essendo carestia e de' buoni giudicj e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente „. *Lettere di B. C.*, a cura di P. A. Serassi, 1769, t. I, pag. 173.

Della interiore realtà di Beatrice e della sua trasfigurazione, il De Sanctis discorre a miglior agio in un saggio pubblicato da Gerardo Lagrini: "alcuna creatura poetica non ha sì possente vita: la sua vita è nel cuore di Dante. Le impressioni ch'egli riceve sono tanto vivaci che alcuni sono stati mossi a stimarle fuori del naturale, e perciò simboliche, quasi ci avesse qualche bilancia a misurar i battiti del cuore umano.... La poesia pagana non ha, nè può aver nulla che si possa comparare con la descrizione.... di Beatrice morente: è materia nuova che per la prima volta prende splendida forma in poesia, e già si era animata, figurata nelle ultime estasi dei martiri e dei cristiani.... Che cosa divione l'ideale che abbiamo in lei collocato? Se noi non abbiamo virtù di scorporarlo, se in lei è morta tutta intera la nostra anima.... la nostra vita sarà una lunga agonia.... ma se la nostra anima è ancora ricca e possente.... quell'ideale che ivi [nella persona amata] rinchiudemmo noi sapremo svincolarnelo.... La Beatrice della *Commedia* è l'antica Beatrice arricchita di tutto ciò di che si è fatta ricca l'anima dell'amante „ (*Beatrice*, Napoli, Morano, 1914, pagg. 24, 30, 39. 40. 51). A questa affermazione di un primo amore rivelato dalla morte lo spiritualismo di Giulio Salvadori, ha dovuto appena aggiungere che la morte non rivela solo ma compie e riposa in Dio. "Agli argomenti addotti da tanti e accettati oramai dai più, per far ritornare la critica al buon senso, se ne può aggiungere uno capitale: che la dottrina d'amore di Guido accettata in parte da Dante, e quella che Dante stesso espone nel XVIII del *Purg.*, dànno concordemente all'amore una causa reale: vostra apprensiva.

dice Dante, da esser *verace* trae l'immagine, e dentro vol la spiega sì che fa volgere l'animo ad essa; e se, rivolto, l'animo si piega verso quell'immagine, quel piegare è amore. Beatrice, dunque, era *esser verace*„. Dopo la visione di Beatrice viva, Beatrice morta. "Questa visione è dunque per la poesia il principio di un'altra grande scoperta: quella della morte bella nella volontà di Dio. Dall'ammirazione della bellezza dell'anima pura, Dante saliva ad amare l'arcana bellezza della morte santa„ (*Sulla vita giovanile di Dante*, Roma, Società D. Alighi, pagg. 38, 39, 85).

Che la "pargoletta„ sia Beatrice il De Sanctis ripete volontieri (ved. più innanzi pag. 177), malgrado potesse metterlo sull'avviso il rimprovero che ella rivolge al poeta al primo incontro nel Paradiso terrestre

> Non ti dovea gravar le penne in giuso
> Ad aspettar più colpi, o pargoletta
> Od altra vanità con sì breve uso. (*Purg.*, XXXI, 59).

Escluso ch'ella sia Beatrice si apre innanzi vasto campo d'ipotesi: o "una donna allegorica chiamata giovinetta e pargoletta.... anche per una specie di ammenda, col richiamare alla memoria la pargoletta amata sensualmente„ (N. Zingarelli, *Il Canzoniere* cit. pagina 151), o, tutt'all'opposto, proprio questa desideratissima. Albino Zenatti, ad esempio, (*Rime di Dante per la Pargoletta* in *Rivista d'Italia*, 1899, p. 122) crede "fermamente che la Pietra sia una stessa persona con la Pargoletta, benchè tanto diverse suonino le aspre rime per lei da quelle così dolci composte per questa, che Dante cantò.... in un sonetto e nella ballata:

> Io mi son pargoletta bella e nova ».

LA SCIENZA DI DANTE.

> Molti nelle rie opere divennero grandi, i quali avanti nominati non erano; e nelle crudeli opere regnando, cacciorono molti cittadini e fecionli rubelli, e sbandeggiorono nell'avere e nella persona. Molte magioni guastarono, e molti ne puniano, secondo che tra loro era ordinato e scritto. Niuno ne campò che non fosse punito. Non valse parentado, nè amistà; nè pena si potea minuire nè cambiare a coloro a cui determinate erano. Nuovi matrimoni niente valsero; ciascuno amico divenne nimico; i fratelli abbandonavano l'un l'altro, il figliuolo il padre; ogni amore, ogni umanità si spense.... Patto, pietà nè mercè in niuno mai si trovò. Chi più dicea: — moiano, moiano i traditori! — colui era il maggiore.
>
> *La vittoria dei Guelfi Neri in Firenze* (5-13 novembre 1301): DINO COMPAGNI, *Cronica.*

Tra' proscritti fu Dante. Condannato in contumacia, non rivide più la sua patria. Ira, vendetta, dolore, disdegno, ansietà pubbliche e private, tutte le passioni che possono covare nel petto di un uomo, lo accompagnarono nell'esilio. Chi ha vista l'indignazione di Dino, può misurare quella di Dante.

Il Priorato fu il principio della sua rovina, com'egli dice, ma fu anche il principio della sua gloria. Non era uomo politico: mancavagli flessibilità e arte di vita; era tutto un pezzo, come Dino. Priore, volle procurare una concordia impossibile, e non riuscì che a farsi ingannare da' Neri in Firenze e da Bonifazio in Roma. Esule, non valse a mantenere quella preminenza che era debita al suo ingegno e alla sua virtù; si lasciò soverchiare dai più audaci e arrischiati, e, non potendo impedire e non volendo accettare molti disegni, si segregò e si fece parte

per sè stesso. Toltosi alle faccende pubbliche, ripiegatosi in sè, sviluppò tutte le sue forze intellettive e poetiche.

Dopo la morte di Beatrice erasi dato con tale ardore allo studio che la vista ne fu debilitata. Finisce la *Vita Nuova* con la speranza *di dire di lei quello che non fu mai detto d'alcuna.* E fece di questo suo primo e solo amore *la bellissima e onestissima figlia dell'Imperatore dell'universo, alla quale Pitagora pose nome Filosofia.* Frutti di questi nuovi studi furono le sue canzoni allegoriche e scientifiche.

Tra questi studi nacque la seconda Beatrice, luce spirituale, unità ideale, l'amore che congiunge insieme intelletto e atto, scienza e vita. Intelletto, amore, atto, era questa la trinità, che fu il suo secondo amore, la sua filosofia. Beatrice divenne un simbolo, e la poesia vanì nella scienza.

Quel mondo lirico, che a noi pare troppo astratto, parve poco spirituale ai contemporanei, che chiamavano sensuale quel primo amore di Dante e poco intendevano questo suo secondo amore. E Dante, per cessare da sè l'infamia e per mostrare la dottrina *nascosa sotto figura di allegoria,* volle illustrare e comentare le sue canzoni egli medesimo.

Era dottissimo. Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematica, rettorica, poetica, di tutto lo scibile avea notizia e non superficiale: perchè di tutto parlò con chiarezza e con padronanza della materia. Il disegno gli si allargò: al poeta tenne dietro lo scienziato; e pensò di chiudere in quattordici trattati, quante erano le canzoni, tutta la scienza nella sua applicazione alla vita morale. Un lavoro simile, che Brunetto chiamò *Tesoro,* altri chiamavano Fiore, o Giardino, egli chiamò *Convito,* quasi mensa dov'è imbandito il *pane degli angeli,* il cibo della sapienza.[1] Brunetto avea scritto il *Tesoro* in francese; gli altri trattavano la scienza in latino. La prosa volgare era tenuta poco acconcia a questa materia, massime dopo l'infelice versione dell' *Etica* di Aristotele, fatta da un tal Taddeo, celebre medico, nominato l'Ippocratista. Bisogna vedere quanto sottili ragioni adduce Dante per scusarsi di scrivere in volgare. Celebra il latino come *perpetuo e non corruttibile,* e perchè *molte*

1 " Oh beati que' pochi che seggono a quella mensa ove il pane degli Angeli si mangia, e miseri quelli che colle pecore hanno comune cibo! » *Conv.*, I, 1.

cose manifesta concepute nella mente, che il volgare .... non può e perchè *il volgare seguita uso e lo latino arte;* onde il latino è *più bello, più virtuoso e più nobile* (*Conv.*, I, 5). Ma appunto per questo il comento latino non sarebbe stato suggetto alle canzoni scritte in volgare, ma sovrano, e il comento per sua natura è servo e non signore, e dee ubbidire e non comandare. Ora il latino non può ubbidire, perchè *comandatore* e sovrano del volgare (*Ivi*, I, 7). Oltrechè, come può il latino comentare il volgare, non conoscendo il volgare? E che il latino non è conoscente del volgare, si vede: *chè uno abituato di latino non distingue, s'egli è d'Italia, lo volgare del tedesco* (*Ivi*, I, 6). Ecco le opinioni, le forme e le sottigliezze della scuola. Questa novità di scrivere di scienza in volgare, che è come dare a' convitati *biado* e non *formento* (*Ivi*, I, 5), gli pare così grande che a difendersene spende otto capitoli, modello di barbarie scolastica. Lasciando stare le sottigliezze, la sostanza è questa: ch'egli usa *il volgare di sì*, perchè loquela propria, e de' suoi *generanti* e suo *introducitore* nello studio del latino, e perciò *nella via di scienza che è ultima perfezione.* Scrisse in volgare le rime; il volgare usò *deliberando, interpretando e quistionando;* dal principio della vita ebbe con esso *benivolenza e conversazione* (*Ivi*, I, 13); il volgare è l'amico suo, dal quale non si sa dividere. Coloro *fanno vile lo parlare italico e prezioso quello di Provenza,* che, per *iscusarsi dal non dire o dal dire male accusano e incolpano la materia, cioè lo volgare proprio.* La plebe, o come dice egli, le popolari persone cadono *nella fossa* di questa falsa opinione per poca discrezione: *per che incontra che molte volte gridano: — Viva la loro morte — e — Muoja la loro vita, — purchè alcuno cominci,* e sono da chiamare *pecore e non uomini.* Gli altri vi caggiono per vanità o per vanagloria o per invidia o per pusillanimità. Questo disamare lo volgare proprio e pregiare lo altrui gli pare un adulterio, conchiudendo con queste sdegnose parole: "e tutti questi cotali sono gli abbominevoli cattivi d'Italia, che hanno a vile questo prezioso volgare; lo quale, se è vile in alcuna cosa, non è se non in quanto egli suona nella bocca meretrice di questi adulteri„ (*Conv.*, I, 11). E però egli scrive questo comento in volgare, per fargli avere *in atto e palese* quella *bontade* che ha *in podere e occulto,* mostrando che la sua virtù si manifesta anche in prosa, senza le accidentali adornezze della rima e del ritmo, come donna

bella per natural bellezza e non per *gli adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta,* e che altissimi e novissimi concetti convenientemente, sufficientemente e acconciamente, *quasi come per esso latino* (*Conv.*, I, 10, vi si esprimono. E finisce con queste profetiche parole: " Questa sarà luce nuova, sole nuovo, il quale surgerà ove l'usato tramonterà „ (*Conv.*, I, 13).

Tanta veemenza nell'accusare, tanto ardore nel magnificare può fare intendere quanto radicata e sparsa era l'opinione degl'infiniti " ciechi „, com'egli li chiama, che tenevano il volgare inetto alla prosa. E non ottenne l'intento. Il latino continuò a prevalere; egli medesimo, lasciato a mezza via il *Convito,* trattò in latino la rettorica e la politica, che insieme con l'etica era la materia ordinaria dei trattati scientifici.

Il libro *De vulgari eloquio* non è un " fior di Rettorica „, quale si costumava allora, un accozzamento di regole astratte cavate dagli antichi; ma è vera critica applicata ai tempi suoi, con giudizi nuovi e sensati. La base di tutto l'edifizio è la lingua nobile, antica, cortigiana, illustre, che è dappertutto e non è in alcuna parte, di cui ha voluto dare esempio nel *Convito.* Questo ideale parlare italico è illustre, in quanto si scosta dagli elementi locali, ove prendono forma i dialetti, e si accosta alla maestà e gravità del latino, la lingua modello. Voleva egli far del volgare quello che era il latino: non la lingua delle " persone popolari „, ma la lingua perpetua e incorruttibile degli uomini colti. Sogno assai simile a quello di una lingua universale, fondata co' procedimenti artificiali della scienza. Scegliere il medio di qua e di là e far cosa una e perfetta, sembra cosa facile e assai conforme alla logica, ma è contro natura. Le lingue, come le nazioni, vanno all'unità per processi lenti e storici: e non per fusioni preconcette, ma per graduale assorbimento e conquista degli elementi inferiori. Il ghibellino, che dispregiava i dialetti comunali e voleva un parlare comune italico di cui abbozzava l'immagine, ti rivelava già lo scrittore della *Monarchia.*

Il trattato *De monarchia* è diviso in tre libri. Nel primo dimostra la perfetta forma di governo essere monarchia; nel secondo prova questa perfezione essere incarnata nell'impero romano, sospeso, non cessato, perchè preordinato da Dio; nel terzo stabilisce le relazioni tra l'impero e il sacerdozio, l'unico imperatore e l'unico papa.

L'eccellenza della monarchia è fondata sull'unità di Dio. Uno Dio, uno Imperatore. Le oligarchie e le democrazie sono *polizie oblique,* governi *per accidente,* reggimenti difettivi (*De mon.,* I. 5). Fin qui tutti erano d'accordo, guelfi e ghibellini. Non ci erano due filosofie: le premesse erano comuni ai due partiti.

E tutti e due ammettevano la distinzione tra lo spirito e il corpo e la preminenza di quello, base della filosofia cristiana. E ne inferivano che nella società sono due poteri: lo spirituale e il temporale, il Papa e l'Imperatore. Il contrasto era tutto nelle conseguenze.

Se lo spirito è superiore al corpo, dunque, conchiudeva Bonifazio VIII, il papa è superiore all'imperatore. " Il potere spirituale, — dic'egli, — ha il diritto d'instituire il potere temporale e di giudicarlo, se non è buono. E chi resiste, resiste all'ordine stesso di Dio, a meno ch'egli non immagini, come i Manichei, due principi; ciò che sentenziamo errore ed eresia. Adunque ogni uomo dee essere sottoposto al pontefice romano, e noi dichiariamo che questa sottomissione è necessaria per la salute dell'anima. „

Filosofia chiara, semplice, popolare, irresistibile per il carattere indiscusso delle premesse consentite da tutti, e per l'evidenza delle conseguenze. Quando lo spirito era il sostanziale e il corpo in sè stesso era il peccato, e non valea se non come apparenza o organo dello spirito, cos'altro potevano essere i re e gl'Imperatori, che erano il potere temporale, se non gl'investiti dal Papa, gli esecutori della sua volontà? I guelfi, che, salve le franchigie comunali, ammettevano premesse e conseguenze, erano detti *la parte di santa Chiesa.*

Dante ammetteva le premesse, e, per fuggire alla conseguenza, suppone che spirito e materia fossero ciascuno con sua vita propria, senza ingerenza nell'altro; e da questa ipotesi deduce l'indipendenza de' due poteri, amendue *organo di Dio* sulla terra, di dritto divino, con gli stessi privilegi; *due soli* (*Purg.,* XVI, 107), che indirizzano l'uomo, l'uno per la via di Dio, l'altro per la via del mondo; l'uno per la celeste, l'altro per la terrena felicità. Perciò il Papa non può unire i due reggimenti in sè, congiungere il pastorale e la spada; anzi, come vero servo di Dio e immagine di Cristo, dee dispregiare i beni e le cure di questo mondo e lasciare a Cesare ciò che è di Cesare. L'imperatore dal suo canto dee usar riverenza al Papa, appunto per la premi-

nenza dello spirito sul corpo; e poichè il popolo è corrotto e usurpatore e la società è viziosa e anarchica, il suo uffizio è di ridurre il mondo a giustizia e concordia, ristaurando l'impero della legge. Nè è a temere che sia tiranno, perchè nella stessa sua onnipotenza troverà il freno a sè stesso: perciò rispetterà le franchigie de' comuni e l'indipendenza delle nazioni. Questa era l'utopia dantesca o piuttosto ghibellina. Dante ne ha fatto un sistema e ne è stato il filosofo.

Scendendo alle applicazioni, Dante mostra nel secondo libro che la monarchia romana fu di tutte perfettissima. La sua storia risponde alle tre età dell'uomo. Nell'infanzia ebbe i re; adulta, e rettasi a popolo, con geste meravigliose, una serie di miracoli che attestano la sua missione provvidenziale, si apparecchiò alla età virile, ordinandosi a monarchia sotto Augusto, che san Tommaso chiama Vicario di Cristo, e che Dante, seguendo la tradizione virgiliana, dice discendente da Enea fondatore dell'impero, per disegno divino. E fu a quel tempo che nacque Cristo, e *fu suddito dell'impero;* e compì l'opera della redenzione delle anime, mentre Augusto componeva il mondo in perfetta pace.

Da queste premesse storiche Dante conchiude che Roma per diritto divino dee essere la capitale del mondo, e che giustizia e pace non può venire in terra se non con la ristaurazione dell'impero romano, *la monarchia predestinata,* di cui la più bella parte, "il giardino„, era l'Italia (*Purg.*, VI, 105).

In apparenza, questo era un ritorno al passato, ma ci era in germe tutto l'avvenire: ci era l'affrancamento dal laicato e l'avviamento a più larghe unità. I guelfi si tenevano chiusi nel loro comune; ma qui al di là del comune vedi la nazione, e al di là della nazione l'umanità, la confederazione delle nazioni. Era un'utopia che segnava la via della storia.

Guelfi e ghibellini aveano comune la persuasione che la società era corrotta e disordinata, e chiedevano il paciere. La selva, immagine della corruzione, è un punto di partenza, comune a Brunetto guelfo e a Dante ghibellino. I guelfi chiamavano paciere nelle loro discordie un legato del Papa, come Carlo di Valois, *che giostrò con la lancia di Giuda* (*Purg.*, XX, 73), come dice Dante. I ghibellini invocavano l'imperatore. E credesi che Dante abbia scritto questo trattato per agevolare la via all'Imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, sceso a pacificare l'Italia e

morto al principio dell'impresa, glorificato da Dante, celebrato da Mussato, lacrimato da Cino. Non avevano ancora imparato, e guelfi e ghibellini, che chiamar pacieri è mettersi a discrezione altrui, e che metter l'ordine e salvar la società dalle fazioni è antico pretesto di tutt'i conquistatori.

Dante scrisse lettere anche in latino. Una ne scrisse appunto ad Arrigo nella sua venuta. Raccogliendo insieme le sue opere latine, di cui la più originale è quella *De vulgari eloquio,* e unendovi il *Convito,* si può avere un giusto concetto del suo lavoro intellettuale.

Era uomo dottissimo, ma non era un filosofo. Nè la filosofia fu la sua vocazione, lo scopo a cui volgesse tutte le forze dello spirito. Fu per lui un dato, un punto di partenza. L'accettò come gli veniva dalla scuola e ne acquistò una piena notizia. Seppe tutto, ma in nessuna cosa lasciò un'orma del suo pensiero, posto il suo studio meno in esaminare che in imparare. Accoglie qualsiasi opinione, anche più assurda, e gran parte degli errori e de' pregiudizii di quel tempo. Cita con uguale riverenza Cicerone e Boezio, Livio e Paolo Orosio, scrittori pagani e cristiani. La citazione è un argomento. Il suo filosofare ha i difetti dell'età. Dimostra tutto, anche quello che non è controverso; dà pari importanza a tutte le quistioni. Ammassa argomenti di ogni qualità, anche i più puerili; spesso non vede la sostanza della quistione e si perde in minuterie e sottigliezze. Aggiungi il gergo scolastico e le infinite distinzioni. Pure, se fra tanti viottoli ti regge ire sino alla fine, troverai nella sua *Monarchia* un'ampiezza ed unità di disegno ed una concordanza di parti, che ti fa indovinare il grande architetto dell'altro mondo.

I difetti delle opere latine sono comuni al *Convito,* e gl'intralciano lo stile e gl'impediscono quell'andamento naturale e piano del discorso, che potea renderlo accessibile agl'illetterati a' quali era destinato. La sua teoria della lingua illustre lo allontana da quello andare soave e semplice della prosa volgare; e quando gli altri volgarizzano il latino, egli latinizza il volgare, cercando nobiltà e maestà nelle perifrasi, ne' contorcimenti e nelle inversioni. Usa una lingua ibrida, non italiana e non latina, spogliata di tutte le movenze e attitudini vivaci del dialetto, e lontana da quella dignità e misura, che ammira nel latino e a cui tende con visibile e infelice sforzo. Se

la natura gli avesse concesso un più squisito senso artistico, avrebbe forse potuto essere fondatore della prosa. Ma gli manca la grazia, e senti la rozzezza nello sforzo della eleganza. Salvo qualche raro intervallo che la passione lo scalda e lo fa eloquente, la sua prosa, come la sua lirica, fa desiderare l'artista.

Vocazione di Dante non fu la filosofia e non fu la prosa. Quello ch'egli cercava non potè realizzarlo come scienza e come prosa.

— Che cerchi? — gli domandò un frate. Rispose: — Pace — E questo cercavano tutt'i contemporanei. Pace era concordia del regno terrestre col regno celeste, dell'anima con Dio: il regno di Dio sulla terra. *Adveniat regnum tuum.* Pace vera quaggiù non può essere; vera pace è in Dio, nel mondo celeste; Beatrice morendo parea che dicesse: — Io sono in pace. — La vita è una prova, un tirocinio, per accostarsi quanto si può all'ideale celeste, e meritarsi l'eterna pace.

Lo scopo della vita è la salvazione dell'anima, la pace dell'anima nel mondo celeste. Vivere è morire alla terra per vivere in cielo. La vita è la storia dell'anima, è un *mistero*. Uscita pura dalle mani di Dio *che la vagheggia* (*Purg.*, XVI. 85), è sottoposta quaggiù al male e al dolore, e non può tornare nella patria che purificata di ogni macula terrestre. Per giungere a pace bisogna passare per tre gradi, personificati ne' tre esseri, Umano, Spoglia e Rinnova, e a' quali rispondono i tre mondi, inferno, purgatorio e paradiso. Il mistero e la storia finisce al primo grado, quando l'anima sopraffatta dall'*umano* e vinta nella sua battaglia col demonio, viene in potere di questo: è la tragedia dell'anima, la tragedia di Fausto, prima che Goethe, ispirato da Dante, lo avesse riscattato. Ma, quando l'anima vince le tentazioni del demonio e si spoglia e si purga dell'umano, hai la sua glorificazione nell'eterna pace: hai la commedia dell'anima. Questo è il mistero, ora tragedia, ora commedia, secondo che prevale l'umano o il divino, il terrestre o il celeste, che giace in fondo a tutte le rappresentazioni e a tutte le leggende di quell'età. Messo in iscena era detto *rappresentazione;* narrato era leggenda o vita; esposto in figura, era allegoria; rappresentato in modo diretto e immediato, era visione; anzi le due forme si compenetravano, e spesso l'allegoria era una visione, e la visione era allegoria. Allegorie, visioni, leggende, rappresentazioni erano

diverse forme di questo mistero dell'anima, del quale i teologi erano i filosofi, e i predicatori erano gli oratori, che aggiungevano spesso alla dottrina l'esempio, qualche leggenda o visione, com'è nello *Specchio di vera penitenza.*

Il mistero dell'anima era in fondo tutta una metafisica religiosa, che comprendeva i più delicati e sostanziali problemi della vita e produceva una civiltà a sè conforme. Ci entrava l'individuo e la società, la filosofia e la letteratura.

La letteratura volgare in senso prettamente religioso si stende per due secoli da Francesco di Assisi e Jacopone sino a Caterina. L'*Allegoria dell'anima,* la rappresentazione del giovane monaco, l'*Introduzione alle Virtù,* la *Commedia dell'anima* sono in forma letteraria la teoria di questo mistero, che nelle lettere di Caterina raggiunge la sua perfezione dottrinale, ed acquista la sua individuazione o realtà storica ne' *Fioretti,* nelle leggende e nelle visioni del Cavalca e del Passavanti.

Ma questa letteratura era senza eco nella classe colta da cui esce l'impulso della vita intellettuale. Dante spregiava il latino della Bibbia, come privo di dolcezza e di armonia. Quello scrivere così alla buona e come si parla era tenuto barbarie e rozzezza. Vagheggiavano una forma di dire illustre e nobile, prossima alla maestà del latino, della quale Dante diè nel *Convito* un saggio poco felice. Nè potea piacere quella semplicità di ragionamento con tanta scarsezza di dottrina ad uomini che uscivano dalle scuole con tanta filosofia in capo, con tanta erudizione sacra e profana. Ma se avevano in poco conto quella letteratura, giudicata povera e rozza, non era diverso il concetto che essi avevano della vita. I teologi filosofavano e i filosofi teologizzavano. La rivelazione rimaneva integra nelle sue basi essenziali, ammesse come assiomi indiscutibili. Tali erano l'unità e personalità di Dio, l'immortalità dello spirito, e lo scopo della vita oltre terreno.

Ma se il concetto era lo stesso, la materia era più ampia, abbracciando la coltura, oltre la Bibbia e i Santi Padri, quanto del mondo antico era noto; e la forma era più libera, paganizzando sotto lo scudo dell'allegoria e voltando il linguaggio cristiano nelle formole di Aristotele e Platone.

Il regno di Dio chiamavano regno della filosofia. E realizzare il regno di Dio era conformare il mondo ai dettati della filosofia, unificare intelletto e atto. Il mediatore era

l'Amore, principio delle cose divine e umane; e non l'amore sensuale, ch'era peccato, ma un amore intellettuale, l'amore della filosofia. Il frutto dell'amore è la sapienza, che non è puro intelletto ma intelletto e atto congiunti, la virtù. Il regno di Dio in terra era dunque il regno della virtù, o come dicevano, della giustizia e della pace. A realizzare questo regno erano istrumenti i " due Soli „, i due organi di Dio, il Papa e l'Imperatore. La politica era l'arte di realizzare questo regno della giustizia e della pace, rendendo gli uomini virtuosi e felici. Il criterio politico era puramente etico, come s'è visto in Albertano Giudice, in Egidio Colonna, in Mussato, in Dino Compagni. All'effettuazione di questo regno etico concorreva la tradizione virgiliana; perchè Virgilio era un testo non meno rispettabile che la Bibbia. E si attendeva la " monarchia predestinata „ da Dio, la ristorazione dell'impero romano.

In questi due secoli abbiamo due letterature quasi parallele, e persistenti l'una accanto all'altra: una schiettamente religiosa, chiusa nella vita contemplativa, circoscritta alla Bibbia e a' Santi Padri, e che ha per risultato inni e cantici e laude, rappresentazioni, leggende, visioni; e l'altra che vi tira entro tutto lo scibile e lo riduce a sistema filosofico, e abbraccia varii aspetti della vita, e dà per risultato somme, enciclopedie, trattati, cronache e storie, sonetti e canzoni. Tra queste due letterature erra la novella e il romanzo, eco della cavalleria, rimasti senza seguito e senza sviluppo, quasi cosa profana e frivola.

Gli uomini istruiti si studiavano di render popolare la cultura, specialmente nella sua parte più accessibile e pratica, l'etica e la morale. Indi le tante versioni e raccolte di precetti etici sotto nomi di Fiori, Giardini, Tesori, Ammaestramenti. Un tentativo di questo genere fu il *Tesoretto*.

Nella prima parte della lirica dantesca hai la storia ideale della Santa, nella sua purezza, soppresso il demonio e le tentazioni della carne. E il mistero dell'anima così come è rappresentato nella *Commedia dell'anima*. L'anima, che, uscita pura dalle mani di Dio, dopo breve pellegrinaggio ritorna in cielo bellezza spirituale, o luce intellettuale, è Beatrice; e Beatrice è la Santa della gente colta, è la Donna platonica e innominata de' poeti, battezzata e santificata.

Nella seconda parte Beatrice è la filosofia, che riceve la

sua esplicazione dottrinale nelle canzoni e nel *Convito*. La poesia va a metter capo nella pura scienza, nell'esposizione scolastica di un mondo morale, dell'Etica.

La letteratura popolare va a finire nelle lettere dottrinali e monotone di Caterina: il suo difetto ingenito è l'astrazione dell'ascetismo. La letteratura dotta va a finire nelle sottigliezze scolastiche del *Convito:* il suo difetto intrinseco è l'astrazione della scienza. Tutte e due hanno una malattia comune: l'astrazione, e la sua conseguenza letteraria: l'allegoria.

Ma il mondo di Dante non potea rimaner chiuso in questi limiti, o piuttosto non era questo il suo mondo naturale e geniale, conforme alle qualità del suo spirito e del suo genio, e ci sta a disagio. La sua forza non è l'ardore della ricerca e della investigazione, che è il genio degli spiriti speculativi. La scienza è per lui un domma: il cervello rimane passivo in quelle scolastiche esposizioni. Avea troppa immaginazione perchè potesse rimaner nell'astratto, e studia più a figurarlo e colorirlo che a discuterlo e interrogarlo. La fantasia creatrice, il vivo sentimento della realtà, le passioni ardenti del patriota disingannato e offeso, le ansietà della vita pubblica e privata, non poteano avere appagamento in quella regione astratta della scienza, che pur gli era tanto cara. Sentiva il bisogno meno di esporre che di realizzare. E volle realizzare questo regno della scienza o "regno di Dio„ che tutti cercavano farne un mondo vivente.

Il mondo è una selva oscura, corrotto dal vizio e dall'ignoranza. Rimedio è la scienza, secondo i cui principi dovrebb'esser conformato. La scienza è il mondo ideale: non qual è, ma quale dee essere. Questo ideale si trova realizzato nell'altra vita, nel regno di Dio, conforme alla verità e alla giustizia. Perciò ad uscir dalla selva non ci è che una via: la contemplazione e la visione dell'altra vita. Per questa via l'anima, superate le battaglie del senso, e purificatasi, ha la sua pace, la sua eterna Commedia, la beatitudine.

Da questo concetto semplice e popolare uscì la contemplazione o visione, detta la Commedia, rappresentazione allegorica del regno di Dio: il Mistero dell'anima o la Commedia dell'anima.

NOTE.

Taddeo d'Alderotto da Firenze tradusse in italiano l'*Etica* di Aristotile: è biasimato ma non nominato in *Convito* I, 10, 51 e seguenti. Forse è lo stesso che è citato ad esempio dello studiare per solo lucro: *Par.*, XII, 83. VILLANI, VIII, 65. — Sulle controversie di Bonifazio VIII, E. RENAN, *Etudes sur la politique religieuse du règne de Philippe le Bel*, Paris, Lévy, 1899. — L'immagine dei "due soli„ vuol essere messa in confronto del versetto del *Genesi* (II, 16): "fecitque Deus duo luminaria magna; luminare maius ut praeesset diei, et luminare minus ut praeesset nocti„, inteso allora come allusione al Papa ed all'Imperatore. — L'espressione Cristo "suddito dell'impero„ è nel brano seguente: "si non de justissimi principatus aula prodiisset edictum, unigenitus Dei Filius, homo factus ad profitendum, secundum naturam assumptam, edicto se subditum, nequaquam tum nasci de Virgine voluisset„. *Epist.* ad Arrigo VII, 3. — Per le citazioni pagane e cristiane fatte colla stessa reverenza vedi in questo volume più avanti a pag. 60.

Molti giudizi del nostro sulla cultura e le opere minori dell'Al. ritornano nella più autorevole critica dantesca. La vastità della dottrina di D. è sempre meglio chiarita dalle indagini diligenti: F. ANGELITTI in *Bull. Soc. Dan. ital.* n. s. VII, 140, osservava che il poeta "non la cede neanche al più provetto specialista contemporaneo in ciascuna materia„. — Un confronto non diverso da quello fatto dal De Sanctis a proposito del "sogno„ esposto nel *De vulgari eloquentia* viene alla penna di PIO RAINA: "Le doti di stabilità e universalità conseguibili non sono per Dante altro che da una lingua fabbricata e uscita dall'accordo di molte genti diverse, quali appunto egli crede essere il latino. E di certo, mettendo da parte la stabilità, che verrà a risultare di conseguenza, nulla parrebbe poter rendere più agevole il consenso di una moltitudine di eteroglossi in una forma sola di linguaggio, che l'estrarre quella forma da tutti, in cambio di prenderla da taluno e volerla imporre agli altri. *Si pensi ai moderni tentativi di lingua universale*„. (*Il trattato "De v. e„* in *Lect. Dantis*, cit. pag. 211). — Così anche ALESSANDRO D'ANCONA sente in germe l'avvenire nel *De Monarchia:* "Dante prende le mosse dall'investigare quale sia il termine finale

dell'uman genere, considerato in universale e come un tutto: e lo trova nel ridurre sempre in atto la virtù dell'intelletto possibile prima nella speculazione, poi nell'opera (*De Mon.*, I, 5).... „ "È bello poter notare in Dante questa fede tutta moderna, della espansione illimitata dell'intelletto nella conoscenza e nella pratica. Non so quali e quanti filosofi, a lui anteriori, divinassero questo ch'egli chiama l'estremo, *l'ultimum de potentia ipsius humanitatis* (*Ivi*, I, 3); l'esplicazione massima del pensiero collettivo, trasmesso di generazione in generazione per l'acquisto di un sempre maggior dominio nei campi dell'ideale e del reale„ (*Il "De M.„*, in *Lect. Dan.*, cit. pagg. 233-34). E, S. Sonnino: "Dei sogni di Impero universale non si ha più traccia; ma rimane sempre più viva l'aspirazione del poeta.... di una umanità più strettamente unita nel comune amore e per la comune difesa dei principî di giustizia e libertà„ (*Lectura* VI del *Par.*, Firenze, Sansoni, 1905, pag. 27). — Sul pensiero politico di Dante: G. Carmignani, *La Monarchia di D. A.*, Pisa, Nistri, 1865; C. Cipolla, *Il trattato de Mon. di D. A. e l'opuscolo De potestate regia et papali di Giov. da Udine;* E. Armstrong, *L'ideale politico di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1899.

La prosa latina e la volgare dove il De S. sente appena "un visibile ed infelice sforzo„ hanno avuto illustri difensori. La latina, Francesco Novati: "il latino di Dante è proprio tutt'altro che il latino di tutti.... esso ha un'impronta tipica, un carattere individuale, soggettivo il quale gli proviene dalla tendenza insita nel poeta a ricercare ogni sorta di squisitezze stilistiche e lessicali, a foggiarsi un vocabolario suo, col dare significati particolari a certe parole, col ricorrere di preferenza a certe espressioni, col prediligere certe metafore e certi traslati„ (*Le Epistole* in *Lect. D.*, cit., pag. 303). — La volgare ha avuto col Flamini, E. G. Parodi: "Qualche ridondanza dei costrutti relativi, quali abbondano nella prosa degli scolastici.... non nuoce, perchè serve a disporre le idee secondarie.... La ricerca, talvolta un po' troppo evidente di ripartizioni simmetriche, quali erano insegnate dalla teoria retorica, giova nel complesso, diventando elemento d'ordine e di chiarezza; il processo ascendente, che Dante ama, mette bensì in maggior rilievo l'ultima parte, ma contribuisce insieme a tenerle tutte legate„ (*Bullett. d. Soc. Dant. ital.* n. s. x, pag. 7). Vedi anche G. Lisio, *L'Arte del periodo nelle opere volgari di D. A. e del sec. XIII,* Bologna, Zanichelli, 1902.

L'inferiorità della prosa appare invece evidente a Pietro Bracci: "Basta ripensare che il verso "Morta è la donna tua ch'era sì bella„ torna in prosa così: "La tua mirabil donna è partita di questo secolo„. Cosa strana. Il poeta raggiunge la massima semplicità e intimità di espressione, la massima libertà di movimento. Lo scrittore è sempre teso„ (*L'eredità di G. Bocc.* in *Rass. naz.*, 16 febbr. 1900). Per Michele Scherillo l'evidenza risiede in un "divario.... tra la prosa scarna, e tutta ripetizione di concetti, di forme, di formule, di frasi, di parole, della parte dottrinale della

Vita Nuova e la prosa ampia, robusta, sonora del *Convivio*„ (*La Vita Nuova e il Canzoniere* in Bibl. Class. Hoepliana, pag. 40).

Conviene tener presenti i vari accenni del De-Sanctis alla fisionomia ed al valore filosofico propriamente detto del pensiero dantesco, valore da non confondersi nè colla cultura ("ad estimar lo ingegno — dice egli a pag. 59 — pochi hanno valore, laddove della dottrina fatto materiale tutti possono dar giudizio„) nè col presentimento e l'intuito, testè documentati, di moderne aspirazioni dello spirito. A pag. 60 il nostro respinge, come vedremo, l'ipotesi dell'incredulità di Dante ed è in siffatto giudizio il più essenziale e il più intimo del suo sentire, per quanto a pag. 63 gli venga scritto che l'Alighieri, a causa di "certe opinioni ardite„, "d'intenzione cattolico non fu nè cattolico in tutto nè in tutto eretico„. Invece è costante nell'asserire che il divino poeta "non era un filosofo„, che "il suo cervello rimane passivo nelle scolastiche esposizioni„ (pag. 35). Il lettore troverà più oltre che Dante è, rispetto alla scienza, un proprietario e non un coltivatore di terreni: "Dante sa di avere i tali fondi ma non ci va.... non vive della vita dei campi, non li lavora: li conosce sulla carta„ (pag. 81). È notevole che lo stesso atteggiamento abbia assunto B. Croce combattendo "la sopravalutazione.... o il fraintendimento della particolare importanza di Dante filosofo e politico.... Anche dove par che si possa fondatamente parlare di originalità del pensiero dantesco, per chi esamini spregiudicatamente, l'originalità man mano si attenua o si dimostra di natura non propriamente scientifica.... Nella sua metafisica ed etica in genere.... solo con molta buona volontà si può ritrovare qualche particolare che non derivi dai libri da lui studiati„. *La poesia di Dante*, cit. pag. 14-15.

Per la *Commedia dell'anima* in Colomb De Batines. *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane*, Firenze, 1852, pag. 65. Ricordata ancora in questo volume pag. 198.

L'ARGOMENTO DELLA COMMEDIA.

La critica antica non comprese, non poteva comprendere Dante; la *Divina Commedia* stava troppo al di sopra, troppo fuori delle sue regole. Avvezza a giudicare secondo certi modelli, non seppe qual luogo assegnare ad una poesia così originale. E ponendo la forma nella elocuzione e nella lingua, che sono i semplici suoi mezzi materiali, trovò che la forma era ancor cruda e rozza. Il che spiega la sua predilezione per il Petrarca e l'oblio nel quale dopo un'ammirazione inintelligente cadde la *Divina Commedia*. Si citava ancora, si ammirava come per un tacito accordo. *Sit Divus, ne sit vivus*. Continuarono a chiamarla divina, ma non la lessero più.

La scuola moderna è stata in principio sotto il nome di romantica, parziale, sistematica; ora l'esagerazione è finita. Alzatasi dalla polemica ad unità superiore, in luogo del rispetto tradizionale e passivo per gli antichi, ha in noi destata una conscia ammirazione verso di quelli; ha ristorata l'autorità delle regole divenute un cieco dommatismo, col riaccostarle ai loro princìpi generatori; ed ha insieme combattuta l'imitazione degli antichi e richiesto nell'arte la verità e la freschezza della vita moderna. Ritirando la critica dalle questioni accessorie, nelle quali s'era impiccolita, l'ha sollevata alla contemplazione dell'arte nella sua sostanza e ne ha fatta una scienza. Ha proclamata la verità e l'indipendenza dell'arte e la libertà delle forme. In nome della verità ha proscritto tutto ciò che di letterario e di

[1] Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nella *Rivista contemporanea* di Torino, vol. XI, anno V (1857), pag. 319. Su tutti i saggi danteschi dettati in questo periodo vedi l'articolo di P. Camillo Orcurti, *Lezioni pubbliche sulla Divina Commedia del prof. F. D. S.*, nel *Cimento* di Torino, anno III, serie III, vol. V, pagg. 611-623. E specialmente sul concetto della *Commedia*, ivi a pagg. 618-9. (*ed.*)

fattizio s'era insinuato nell'arte. In nome dell'indipendenza ha cacciato via tutti quei fini religiosi, politici, morali, dietro ai quali si svia la critica volgare. In nome della libertà delle forme ha saputo comprendere e dare il debito luogo ad ogni vera grandezza, così ad Omero come a Dante, così a Shakespeare come a Racine.

Ma questa critica non è pura del difetto che abbiamo notato nella scuola antica. Anch'ella giudica spesso *a priori;* si pone innanzi certe regole generali e tutto misura a quella stregua. Abbiamo già una metafisica del bello sotto nome di estetica, dalla quale si sono cavate e messe in giro una ventina di formole, che, separate dal loro centro e ripetute ad ogni proposito, vanno perdendo ogni serietà di significato, incomprese per chi le dice e noiose per chi le sente. E non puoi parlare di un lavoro, che non ti giunga all'orecchio, qui dignità, ordine, decoro, eleganza, purità, e là finito ed infinito, reale ed ideale, letteratura sociale, storica, filosofica, poeta, pittore, scultore, musico, e l'idea e il vero, il buono, il bello.

Le regole generali sono mere astrazioni, quando me le segregate dalla materia, in cui solo hanno la loro verità. Esistono nell'arte, come esistono nel mondo, comuni a tutti gli esseri, ma in ciascuno con certe condizioni e determinazioni che lo fanno esser quello e non un altro. Il sostanziale dunque di un argomento è, non in quello che ha di comune con tutti gli altri, ma in quello che ha di proprio ed incomunicabile. L'argomento non è *tabula rasa,* una cosa su cui possiate imprimere quel suggello che vi piace. È una materia condizionata e determinata, contenente già in sè virtualmente la sua poetica, cioè le sue leggi organiche, il suo concetto, le sue parti, la sua forma, il suo stile. È un piccolo mondo che nasconde nel suo seno grandi tesori, visibili solo all'occhio poetico. L'ingegno mediocre o non ci vede nulla, o vede frammenti, e ci aggiunge del suo, guastandolo e violandolo. Ma chi è poeta si lascia attirare amorosamente dal suo argomento, rimane rapito, e come sepolto in lui, si fa la sua anima ed oblia tutto quell'altro di sè che non vi si accorda. Bisogna innamorarsene, vivere in lui, diventare lui; ed allora lo vedrete, quasi animato dal vostro sguardo, muoversi, spiegarsi a poco a poco secondo la sua natura e rivelare tutte le sue ricchezze.

Noi dunque vogliamo, con animo libero di ogni preoc-

cupazione, contemplare il mondo dantesco, interrogarlo pazientemente, dargli, quanto è in noi, la seconda vita. Perchè l'ufficio positivo del critico è di rifare quello che ha fatto il poeta, rifarlo a suo modo e con altri mezzi.

A quel tempo erano in voga, fuori d'Italia, racconti epici, raggruppantisi intorno ad alcuni personaggi tradizionali, un re, un eroe, de' paladini. Gl'italiani non vi misero mano che più tardi e per prendersene spasso, immortalandoli con una perfezione di forma, a cui non seppero aggiungere le altre nazioni.

Mancò all'Italia un Cid, un Arturo, un Carlomagno, le mancarono tradizioni cavalleresche e feudali. Di che alcuni, come il Wegele,[1] si sono affrettati a conchiudere che le mancarono tradizioni nazionali. Dalle premesse alla conclusione ci è una bella differenza.

Le tradizioni cavalleresche si riferiscono all'antica storia di quelli, che gl'italiani allora chiamavano barbari. La storia d'Italia, durante una parte del medio evo, fu la storia di questi suoi conquistatori. Venne poi il tempo della libertà e della coltura. Si fe' guerra ai castelli, le città si ordinarono a popolo, non si piegò il capo nemmeno all'imperatore. Or questa gente che si vendicava in libertà era non il Goto, non il Saracino, non il Normanno e non il Longobardo, era la gente conquistata, il popolo italiano che avea serbata coscienza di sè attraverso a tante invasioni. Fatto notabile. I Galli diventarono Franchi; i Brettoni, Anglosassoni; gli Spagnuoli furono profondamente trasformati dagli Arabi; gl'italiani rimasero italiani. E quando, dopo lunga e silenziosa servitù acquistarono la signoria di sè stessi, quando, sparsasi una certa coltura nel paese, poterono dare una forma a' loro sentimenti, non cercarono le loro tradizioni in tempi ne' quali trovavano le orme degli stranieri in casa loro, ma valicarono rapidamente l'età di mezzo, che essi consideravano come età di oppressione, di tenebre e di barbarie, e corsero diritto alla storia romana, come a loro propria storia.

I Reali di Francia, per esempio, letti e sparsi in Italia, non produssero alcuna letteratura. Noi ci svegliammo e

[1] Francesco Saverio Wegele, lo storico, nell'opera *Dante A's Leben und Werke, kulturgeschichtlich dargestellt,* Jena, 1852, in-8°, pp. VIII, 468. *(ed.)*

ci trovammo ancora Romani. Tanto intervallo di tempo, tanta gravità di avvenimenti, non furono potenti a dividerci da quel passato, dal nostro passato. Eravamo trasformati e non ce ne accorgevamo. Ci credevamo sempre lo stesso popolo romano, signore del mondo. Con orgoglio romano continuammo a chiamar barbari gli stranieri. Non s'indirizza la parola all'imperadore che non gli si parli della grandezza e della gloria di Roma. Cola da Rienzo arringa come un tribuno antico. Lo storico non comincia il racconto senza indugiarsi un po' su quei prischi tempi. Il fiorentino mena vanto della sua origine romana. E fino la vecchierella favoleggia non di Carlomagno o di Arturo, ma

De' Troiani e di Fiesole e di Roma. (*Par.*, XV, 126).

Queste tradizioni a' tempi di Dante avevano un'importanza politica. Il partito ghibellino era fondato su di esse, e Dante se ne vale nella *Monarchia* a sostegno del suo sistema. Voleva continuare la storia dell'aquila, suscitare e continuare il nostro passato.

Il fondamento di queste tradizioni era l'*Eneide* di Virgilio, dove trovi ad un tempo le origini di Roma e la glorificazione dell'impero. Vi si aggiungeva la storia romana mescolata con gli errori, i costumi e le opinioni di quel tempo.

Ma se fu possibile ai poeti di altre nazioni formare de' racconti epici sulle loro tradizioni che non discordavano sostanzialmente da' loro tempi, la differenza della religione e della vita moderna separava dalle nostre il poeta. Perchè la tradizione non consiste nel puro fatto. La religione, i costumi, le istituzioni, le dottrine costituiscono la sua vita interiore. Ora tutto questo era morto in gran parte, e nessun poeta potea risuscitarlo. Ond'è che queste tradizioni non poterono fondare niente di sostanziale nella letteratura; ben vi entrarono come accessorio, spesso in grottesco contrasto col presente.

Accanto a queste memorie c'era la vita moderna, e centro d'essa, l'idea religiosa. La quale presso gli altri popoli potè immedesimarsi con le loro tradizioni, calare in terra, mescolarsi con le passioni e gl'interessi; presso di noi rimase e dovea rimanere fuori del nostro passato. Onde non avemmo un genere di poesia, come il poema cavalleresco, nel quale tradizione e religione formassero

un tutto poetico. Avemmo due generi puramente religiosi, la *Visione* e la *Leggenda.* Nel primo è rappresentato il maraviglioso dell'altro mondo; nel secondo il maraviglioso de' fatti umani. Spesso si confondono: la visione penetra nella leggenda ed accresce la maraviglia. Le vite del Cavalca, i racconti del Passavanti, i Fioretti di San Francesco, ce ne porgono molti esempi, oltre la lunga lista di visioni che ci hanno data il Labitte, l'Ozanam ed il Kopisch.[1]

Il sentimento che dominava in queste visioni era in generale il terrore, come si richiedea a far effetto sulle rozze fantasie. Il diavolo ci aveva il primo luogo; si gareggiava di ferocia nella invenzione delle pene sì dell'inferno, come del purgatorio.

Ben presto dal pulpito e da' libri passarono nelle piazze. Si tradussero in drammi, se ne fecero pubbliche rappresentazioni. Il demonio, i dannati, le anime purganti dovettero sugli spettatori produrre gli stessi effetti che le terribili Eumenidi degli antichi. Ci era in tutto ciò un concetto tragico, la perdizione dell'anima, manifestato in azioni particolari, parte raccontate, parte rappresentate, come negli inizi del dramma greco. Ora Dante s'impadronì di questo argomento, che avea mostrato solo qualche frammento di sè a questo e a quello; se ne impadronì, lo abbracciò in tutta la sua ampiezza e vi pose a fondamento la redenzione dell'anima. Così la tragedia fu trasformata in una *commedia,* che i posteri chiamarono divina.

Questo argomento è l'ultima pagina della storia umana, e, per dirla poeticamente, lo scioglimento del dramma terrestre. Il sipario è calato; la porta del futuro è chiusa; l'azione è finita; al movimento della libertà è succeduta l'immutabile necessità, un presente eterno. Che cosa ci è in fondo? La morte della libertà, l'annullamento della storia.

È un mondo perfetto, l'ultima parola di Dio, la creazione finale a sua immagine, dove la materia è affatto doma dallo spirito. Non ci hai accidente, nè mistero, nè

[1] Carlo Labitte (1816-1845) nell'articolo: *La Divine Comédie avant Dante, les prédécesseurs et les inspirateurs de Dante,* in *Revue de Deux Mondes,* 1.° sett. 1842; Alfonso Federico Ozanam (1813-1853) nel volume: *Les poètes franciscains en Italie au XIII siècle.... suivis de recherches nouvelles sur les sources poétiques de la Divine Comédie,* in *Opere complete,* vol. VI; Augusto Kopisch (1799-1853), il pittore e poeta, nella dissertazione che precede la sua versione della *Commedia* (Berlino, 1837-1842). *(ed.)*

opposizione, nè contraddizione. Tutto è determinato, tutto è misurato secondo una logica prestabilita e visibile, secondo l'idea morale. Non ci è più reale ed ideale, i due termini diventano identici. Onde nasce che l'arte non può sottoporsi perfettamente questo mondo figlio del pensiero puro e consapevole della sua origine. Al di sopra della forma persiste il pensiero, e tutti gli sforzi del poeta non bastano a sradicare questo fondo prosaico. La poesia, figlia del cielo, dee calare in terra e prender corpo. Qui lascia la terra, si mette al di sopra dell'umano, al di sopra della storia, si scorpora, si spiritualizza, si fa immobile come una cifra: si fa scienza.

Il poeta non coglie il mondo nel suo immediato, ma dee costruirlo egli stesso secondo i concetti teologici e filosofici, secondo Aristotele e San Tommaso. Prima di essere il poeta, dee essere il filosofo e l'architetto del suo mondo.

La natura non è qui l'opera misteriosa di Dio, Iside velata. Non hai più il fenomeno fuggevole, che col poco che ti mostra ti fa intravedere un ignoto di là, non raggiunto e non raggiungibile mai: in che è il massimo incanto della poesia. Qui apparenza e sostanza è tutt'uno; sei nel regno del vero. Il velo è trasparente; i pudibondi secreti della natura, le mezze tinte, i chiaroscuri, le false e le mezze apparenze, i contrasti, l'accidente, tutto questo è distrutto. La natura in terra soprastà indifferente al vario gioco delle umane passioni: disaccordo che l'arte cerca talora di vincere chiamandola con appassionata illusione a parte delle nostre gioie e de' nostri dolori, e che talora accetta come espressione di una disarmonia più alta, dell' indifferenza del Fato alle umane miserie.

. . . . . Roma antica ruina;
Tu sì placida sei? (LEOP., *Bruto minore*, 83).

Qui il disaccordo è cessato: la natura diviene il teatro che il poeta accomoda alla rappresentazione, una immagine perfetta dell'idea, una cifra del pensiero. L'enigma se ne va e con esso gran parte di poesia.

Come nella natura è distrutto l'accidente, così nell'uomo il libero arbitrio. Nel mondo dell'immutabile non ci può essere azione: sarebbe un controsenso. Collisioni, intrighi, vicissitudini, catastrofi, tutto ciò che è consueta materia di poesia, non ha più scopo. Non ci può esser dunque un'azione che gradatamente si snodi di mezzo a' contrasti,

e desti attrattivo e sospensione come nell'*Iliade*, nell'*Orlando* e in altrettali poemi e romanzi, che perciò si leggono così avidamente e quasi di un fiato. In quella vece hai quadri sciolti, ciascuno compiuto per sè; e come un personaggio ti desta interesse, ed eccotelo sparire davanti per dar luogo ad un altro. Nè solo ogni azione è cessata, ma ogni vincolo che lega gli uomini in terra è sciolto. Patria, famiglia, ricchezze, dignità, titoli, costumi, mode, quanto nella società è di artifiziato e convenzionale, che pure è tanta parte di poesia, non ha più luogo; l'uomo vi è nudo, Filippo il Bello spogliato della sua porpora (*Parad.*, XIX, 120) e Nicolò III della sua tiara (*Inf.*, XIX, 31). Cosa dunque resta all'uomo? Un sentimento generale di gioia e di dolore, senza successione, senza gradazione, senza contrasto, senza eco, quasi una interiezione. Hai una eterna ripetizione. È l'uomo che si perde nella natura e la natura che si perde nella scienza.

Tale è l'argomento. L'epopea è impossibile, perchè manca l'azione. Il dramma è distrutto nella sua radice, perchè manca la libertà. L'anima è come presa di paralisi, e rimane eternamente in quello stato in cui la malattia l'ha colta. Non cozzo di caratteri e di passioni; l'uomo vi è morto, l'uomo come essere libero, volente, possente, operante. La lirica è ridotta ad una corda unica, che ripete solitaria il suo suono piuttosto simile al vago della musica che alla chiarezza della parola. Rimane l'esistenza nella sua immobile estrinsechezza, semplice materia di descrizione: l'uomo stesso ci è descritto. Rimane un poema descrittivo-didascalico.

Abbiamo dunque due soggetti, l'uno puramente religioso che gitta la poesia fuori dell'umanità, l'altro storico-politico, fondato su tradizioni essenzialmente discordi dalla vita moderna: due poesie incompiute. L'una volge le spalle alla vita, l'altra la mescola di elementi discordi.

È inutile discutere quale di questi due soggetti si presentò prima a Dante: se le sue opinioni e le sue passioni politiche gli fecero trovar l'altro mondo come materia acconcissima a manifestarle, secondo che stimano alcuni; o se l'altro mondo, come mi par più probabile, fu concepito dapprima in sè stesso e seriamente.

Come si sia, Dante fuse questi due soggetti, facendo di sè medesimo lo spettatore, anzi il protagonista del suo mondo. Uomo vivo, penetra nel regno delle ombre, e porta seco tutte le sue passioni d'uomo e di cittadino, e

fa risonare di terreni fremiti fino le tranquille volte del cielo: così ritorna il dramma, e nell'eterno ricomparisce il tempo. Egli è come un ponte gittato tra il cielo e la terra. Alla vista e alle parole d'un uomo vivente le anime rinascono per un istante, risentono antiche passioni, riveggono la patria, gli amici. In seno dell'infinito ripullula il finito; ricomparisce la storia, ricompariscono caratteri e passioni. In mezzo all'immobilità dell'avvenire vive e si agita l'Italia, anzi l'Europa del decimoquarto secolo, col suo papa e imperatore, coi suoi re e popoli, co' suoi costumi, i suoi errori, le sue passioni. È il dramma di quel secolo rappresentato nell'altro mondo e scritto da un poeta che è egli stesso uno degli attori.

Con questa felice concezione la poesia abbraccia tutta la vita, cielo e terra, tempo ed eternità umano e divino; ciò che di più astratto ha l'intelligenza, e ciò che di più concreto ha la realtà!

L'indirizzo dottrinale e mistico dell'altro mondo viene in parte rintuzzato; ed una poesia fondata sul soprannaturale diviene profondamente umana e terrena, con la propria impronta dell'uomo e del tempo.

In grembo del soprannaturale riapparisce la natura terrestre come opposizione, paragone o rimembranza; rivediamo le nostre valli e i fiumi e i monti e le città ed i campi. Trasportata la terra nell'altro mondo, mentre gli comunica qualche cosa d'immediato e di palpabile, tal che ci par quasi di trovarci in casa nostra, ne riceve alcun che di solenne e d'ideale.

Vi riapparisce l'accidente ed il tempo, la storia e la società, in tutta la sua vita esterna ed interiore, religiosa, morale, politica, intellettuale; onde in seno all'altro mondo germoglia l'epopea, il poema eroico e nazionale. È il poema dell'umanità ed insieme il poema d'Italia. Può Dante rappresentarci le tradizioni italiane senza essere costretto, come gli altri poeti, o a violare l'antichità o a violare la vita moderna. Nell'altro mondo ogni differenza sociale o nazionale è sparita; uno stesso destino uguaglia tutti. Ci è somiglianza d'anima, non di veste o di titolo o di patria; Alessandro può stare accanto ad Ezzelino (*Inf.*, XII, 107, 110), e Bruto insieme con Giuda (*ivi*, XXXIV, 62, 66).

Può su questo fondo tradizionale pompeggiare la storia contemporanea. Il papa, l'imperatore, il re di Napoli, i Cerchi e i Donati, le ire, le ambizioni, le discordie, i co-

stumi di quel tempo, ecco il quadro, a cui può servire di magnifica cornice la tradizione virgiliana.

L'uomo esce dalla sua immobilità e si riveste di carne; si dà pensiero della sua memoria in terra, si affligge e si rallegra delle notizie che riceve, minaccia, si sdegna, si vendica, predice, ammonisce, fa satire o elogi. Rinasce ogni varietà di passioni, di caratteri, d'interessi terrestri.

Il poeta può rappresentarci sè stesso in ciò che ha di più intimo e personale, i suoi amori, i suoi odi, la sua storia privata. Può congiungere col fine generale de' fini particolari, senza che sia alterata l'unità del suo mondo. Diviene il centro della sua creazione, l'accento lirico, l'eco appassionata di quella.

Così in un soggetto di sua natura esclusivo e monotono spunta un'infinita varietà. Tutto ciò che la vita ha di più fuggevole ci può trovar luogo.

Quest'ardita concezione, non potuta intendere dalla maggior parte degl'interpreti, è stata chiamata una mescolanza, e qualificata di strana e di barbara. Non potendo cogliere il legame che congiunge i due mondi, per difendere l'unità della poesia, si è fatto dell'un mondo il principale, e dell'altro l'accessorio. Il Vellutello, il Landino,[1] lo Schlegel, il Quinet, l'Ozanam, ed anche in parte Hegel[2] e Schelling[3] considerano in questo argomento principalmente

[1] Cristoforo Landino (1424-1504), lettore di Dante nello Studio di Firenze, scrisse il commento unito alla prima edizione del poema, la fiorentina del 1481; Alessandro Vellutello espose la *Commedia* descrivendo i tre regni nell'ediz. veneziana del Marcolini, 1544. *(ed.)*

[2] "La *Divina Commedia* — scrive l'Hegel — offre la più solida struttura e la più perfetta unità. Invece di un fatto particolare ha per fine l'azione eterna, lo scopo finale assoluto, l'amore divino nel suo immutabile risultato e nel suo immutabile circolo.... Ogni aspetto individuale e particolare degli interessi e dei fini umani scompare innanzi alla grandezza assoluta dello scopo finale e del termine di tutte le cose.... Le figure del mondo reale nella loro attività e nella loro esistenza sono fatte immobili e sono divenute esse medesime eterne„ (*Estetica, La poesia,* lib. II, cap. I, § 1, 3, *Dell'epopea nel medio evo e nei tempi moderni*). *(ed.)*

[3] Lo Schelling nel saggio *Ueber Dante in philosophischer Beziehung,* pubblicato dapprima nel *Kritisch Journal der Philosophie,* II (1802), 34-50. È raccolto in *Opere,* Stuttgart, 1859, V, pagg. 152-163, e se ne ha una versione di un amico di G. B. Niccolini, unita alle lezioni accademiche di questi (*Opere,* Firenze, Le Monnier, III, 261-273). *(ed.)*

il lato mistico e soprannaturale. Per altri al contrario l'altro mondo è un mezzo, un'occasione e quasi un'arma, di cui siesi valuto il poeta per conculcare i suoi avversari, e rinchiudono l'immensità ed il poetico della concezione nell'angustia e nella prosa d'uno scopo politico, portando l'esagerazione sino a fare dell'altro mondo un velo allegorico di questo. Per i primi il terreno è un elemento intruso dalle passioni del poeta; sì che la poesia riesce, come dice uno di loro, strano mescolamento di sacro e di profano; Schlegel[1] s'indegna del ghibellinismo del poeta; Edgardo Quinet rimane "choqué„[2] veggendo che le passioni terrene nel cantore turbano perfino la calma del paradiso; e Lamartine, non abbiamo inteso Lamartine chiamare questa poesia una gazzetta fiorentina? Per gli altri che guardano principalmente al lato storico e politico, come il Marchetti, il Troya, il Foscolo,[3] il Rossetti, l'Aroux, è grave impaccio la serietà, con cui il poeta rappresentaci l'altro mondo, troppo in verità per un'allegoria. Così le due scuole sacrificano l'un mondo in servigio dell'altro. Dante ci ha voluto mettere cielo e terra; loro, chi ci vede il cielo e chi la terra.

[1] Federico Schlegel, oltre che nel *Saggio sopra Dante* (Berlino, Borges, 1790), nella *Storia della letteratura antica e moderna*, dove scrive: "La sola cosa che in Dante spiace, è la rabbia ghibellina che dappertutto è diffusa.... La rabbia ghibellina, la quale in Dante ci si para innanzi in una forma per verità non ignobile ed anzi sublime, è sempre nel poeta una macchia; perocchè distende i suoi rozzi effetti non solo sulla bellezza e sulla forma esteriore, ma eziandio sulla bellezza interna, e sul modo di sentire„ (*Storia*, lez. IX, versione Ambrosoli, Milano, 1828, II. pagg. 13-14). *(ed.)*

[2] Edgardo Quinet (1803-1875), nominato dal Villemain professore di letterature meridionali nel Collegio di Francia nel 1841, vi trattò, nel suo primo corso, dei grandi poeti italiani. Dopo avere annunciato nell'opera *Le Christianisme et la Révolution française* (Parigi, 1845) di voler presto pubblicare le sue lezioni dantesche di quell'anno, formò, e di quelle e delle precedenti, il volume *Les révolutions d'Italie* (Parigi, 1848) che non fu, parmi, — specie per il cap. VII del libro I — senza influsso sul De Sanctis (Cfr. *Storia*, ediz. Treves, I, pag. 148). *(ed.)*

[3] Giovanni Marchetti, nel *Discorso intorno alla prima e principale allegoria del poema di Dante* (Bologna, 1819); Carlo Troya, nell'opera notissima *Del veltro allegorico di Dante* (Firenze, Molini, 1826); il Foscolo, nel *Discorso sul testo della Commedia di Dante* (Londra, 1825). *(ed.)*

Che cosa è questa poesia? È la vita umana guardata dall'altro mondo.

La vita è di una inesauribile ricchezza, e secondo che tu la guardi da un lato o nell'altro, ti scopre sensazioni, sentimenti, aspetti nuovi. Mutato l'orizzonte si muta lo spettacolo; le stesse cose ti appariscono con un'altra faccia; ti par quasi di avere acquistato un sesto senso che ti rivela un nuovo mondo e te lo fa lucere innanzi con la giovinezza e la maraviglia delle prime impressioni.

Dante ha aggiunto questo nuovo senso alla poesia, cambiando il punto di prospettiva. La poesia ordinaria ha la sua sede in terra; i Celesti scendono quaggiù, si mescolano cogli uomini, si fanno attori. Dante ha trasportato la terra nel cielo, ha capovolta la base. L'altro mondo rende i corpi ombre, ombre gli affetti e le grandezze e le pompe terrene, spiritualizza, trasfigura la storia. I personaggi più volgari, le cose più indifferenti acquistano un significato, diventano poesia, guardate nell'altro mondo. Ciacco e Taide, perchè portano il suggello dell'eternità sulla fronte, acquistano proporzioni ideali, e ti destano sentimenti che certo non proveresti, se l'incontrassi in terra. La storia contemporanea resiste alla poesia, perchè ti mostra una realtà senza ombre, con contorni fissi, ribelle all'immaginazione. Ma, collocata nell'altro mondo, la realtà ti trema innanzi, ti si trasfigura, i personaggi più noti acquistano un'altra faccia, perchè ti appariscono sul piedistallo dell'infinito. Farinata lo vedi a duemila anni di distanza, ti sembra contemporaneo di Capaneo. Il maraviglioso ti si affaccia di per sè, senza bisogno che tu lo cerchi, solo in virtù della situazione. Hai nuove attitudini, nuove sensazioni, nuove maniere di esprimerle.

Che cosa è questa poesia? È la terra guardata dall'altro mondo. Aggiungete ora: è l'altro mondo guardato dalla terra.

Invano direte al poeta: — Voi entrate in un tempio; spogliatevi delle vostre passioni, purificatevi, volgete le spalle agl'interessi mondani. — Ve lo dice, ve lo ripete, ma non ne fa nulla; la terra lo insegue fin dentro nel santuario; sì, fino al cospetto di Dio il suo labbro si atteggia al sarcasmo, lanciando un'ultima imprecazione a Firenze:

> . . . . . al divino dall'umano,
> All'eterno dal tempo era venuto,
> E di Fiorenza in popol giusto e sano. (*Par.*, XXXI, 37).

Umano e divino, tempo ed eterno! Non gli credete, sono astrazioni della sua mente. L'umano persiste accanto al divino, il tempo persiste accanto all'eterno.

Come un viaggiatore che osserva remote contrade con la memoria ancor fresca della sua patria, sicchè tutto in che s'incontra vede a traverso del suo paese, Dante vede l'altro mondo a traverso della terra, a traverso delle sue passioni. Così la vita s'integra, l'altro mondo esce dalla sua astrazione, cielo e terra si mescolano, ed una poesia concepita nelle altezze della più astrusa mistica discende nel più intimo e vivace della realtà! E qui è la grandezza e la verità della concezione, in questa onnipresenza de' due mondi in reciprocanza d'azione, che si spiegano e si temperano l'un l'altro. I due mondi si succedono, si avvicendano, s'incrociano, si penetrano. Tutto è pieno di questa unità. Il poeta spezza la terra in frammenti e ne fabbrica i suoi mondi; talchè il lettore guardando il tutto, può ben dire: — Mi sta innanzi un mondo nuovo —; ma guardando qui e qua, non può a meno di pensare a Firenze o a Roma. Ti trovi in un luogo muto di luce e tempestoso, ed eccoti spuntare innanzi la marina dove il Po discende

Per aver pace co' seguaci sui. (*Inf.*, V, 99).

Francesca rapita nelle memorie del tempo felice spazia con la mente nel diletto giardino quando, giugnendo al bacio, le lampeggia attraverso l'inferno, e quel bacio si fa immobile e si prolunga nella eternità:

Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante. (*Ivi*, V, 135).

Quanto strazio in quell'incidente, che par lì gittato quasi per caso! I due mondi s'incontrano nel momento della colpa, e si fondono l'uno nell'altro. Farinata alla notizia della caduta del suo partito, rimane assorto; la sua anima è tutta in Firenze quando, ad esprimere l'infinito del suo dolore, gli si affaccia dinanzi il suo letto di foco:

Ciò mi tormenta più che questo letto. (*Ivi*, X, 78).

In seno del passato ritorna il presente, come termine di paragone, e qual paragone! niente è pari alla grandezza di Farinata, a cui il poeta, senza sforzo, per virtù natu-

rale della situazione, può mettere sotto i piedi l'inferno. Sogliono i poeti, quando ci vogliono rappresentare la bellezza e la forza in terra, tôrre ad imprestito colori dalle cose celesti, dove pongono la sede di ogni ideale: qui la metafora è realtà, la figura è lettera; l'un mondo è il paragone, l'immagine, il lume dell'altro.

Se questo argomento non rimane nella sua generalità dottrinale, nel suo spiritualismo astratto, gli è perchè il veggente è Dante. Gli altri che ci hanno lasciate visioni, o le hanno raccontate omericamente tenendosi fuori di esse, o vi sono intervenuti per intrometterci delle considerazioni morali, come fa il Passavanti. Sono per lo più chierici, uomini ascetici, separati dal mondo, inesperti della vita, stranieri alle passioni e agl'interessi mondani. Dante vi ha gittato dentro sè stesso; e Dante significa tutta l'esistenza di quel tempo nelle sue varie forme compendiata in un'anima poetica. Diventando un elemento essenziale dell'argomento, lo ha modificato profondamente con vantaggio della poesia.

Per compiere l'esame dell'argomento, dobbiamo dunque studiare Dante, parte inseparabile di quello; Dante non solo come l'Omero, ma come l'Achille del suo mondo; non solo come poeta, ma come uomo.

NOTE.

Sulla "prima naturale esagerazione„ della critica romantica il D. S. si sofferma anche nel saggio pubblicato dal Laurini: "la nuova critica.... reputa libere e indifferenti le forme, e sostanza della poesia il pensiero.... L'antica poesia veniva a risolversi, secondo il corso ordinario delle cose, in un ideale fattizio e di convenzione lasciando da parte ogni determinazione di luogo e di tempo; e la nuova critica pone per fondamento della poesia la realtà, l'imitazione della natura. Di qui due scuole: l'una che pone l'esser della poesia nel pensiero.... l'altra che fa della poesia creatrice un'arte imitativa.... Che cosa è avvenuto? I sistemi critici non operano in tutte le loro ultime conseguenze se non sugli ingegni mezzani, i quali tanto sono più logici, quanto hanno minor senso di poesia.... Il sistema storico è stato.... utilissimo all'arte, allontanandola dalle generalità.... e dandole il senso pratico della vita. Se non che gli ingegni mezzani sono rimasti stagnanti in mezzo al reale, contentandosi

di ritrarre la sola sua faccia esterna„ (*Beatrice*, ed. cit. pagg. 6-9) Fra gli ingegni e critici "mezzani„ c'è quasi da affermare che il nostro annoverasse il Mamiani e la sua petulanza per certe formule, per l'"eleganza„ ad esempio che qui è con altre venti in uggia. Gustoso, in proposito, l'aneddoto seguente raccontato dal Laurini. Il De Sanctis domandava una cattedra al conte il quale "gliene fece solenne promessa. Frattanto lo sottopose ad una specie di esame, chiedendogli fra l'altro, la definizione dell'eleganza. — Chiamasi "eleganza„, rispose il D. S., tutto ciò che si esprime con semplicità e chiarezza. — Una risposta così secca non quadrò punto al Mamiani che voleva paroloni sesquipedali. — Con chi ha studiato? — gli domandò. — Con Basilio Puoti. — Ed è così laconico nelle definizioni? Ritorni a Torino. Le farò poi sapere quando dovrà venire. — .... Dopo alcuni giorni il De Sanctis seppe che il posto era stato conferito ad un altro. Evidentemente il Mamiani non era rimasto soddisfatto di quella breve definizione dell'eleganza„ (*Ivi*, Prefaz. pagg. XIII-IV).

È in questo saggio che il De Sanctis prende per la prima volta a trattare il problema della "dualità„ della *Commedia* e invece di sentirlo, come vorrebbe il Croce, "distinzione e talora contrasto, di struttura e poesia„, tende a concepirlo quale antitesi di allegoria e poesia, o — più popolarmente — di "cielo e terra„. Assai evidente risulta l'altro errore di considerare "alquanto materialmente, l'oltremondo e lo stesso *Inferno*, come materia *segnata*, come materia in se stessa più o meno poetica, in cui c'è bensì vita, ma vita oltrepassata e immobilizzata, perfezionata dal giudizio divino, senza accidente e senza libertà„ (*La poesia di Dante*, ed. cit., pagg. 191, 194). Mentre, aggiungerò, l'oltretomba è materia che non si può "segnare„ se non "segnando„ la profondità ed il fervore della fede di chi lo attende e nello sperarlo e nell'attenderlo si afferma come non potrebbe meglio la libertà.

CARATTERE DI DANTE E SUA UTOPIA.[1]

Chiamo poeta colui che sente confusamente agitarsi dentro di sè tutto un mondo di forme e d'immagini; forme dapprima fluttuanti, senza determinazioni precise, raggi di luce non ancora riflessa, non ancora graduata ne' brillanti colori dell'iride, suoni sparsi che non rendono ancora armonia. Ciascuno ha un po' del poeta, massime ne' primi anni; ciascuno di noi ha sentito alcuna volta in sè del cavaliere errante, ha sognato le sue fate, i suoi palagi d'oro; ha avuto, come canta Goethe, qualche dama a proteggere, qualche tristo a castigare. Ma questo stato è transitorio; ben presto la realtà ci toglie a' sogni dorati e incomincia la prosa della vita. Nel solo poeta quel mondo fantastico permane e si fa signore della sua anima, e gli tumultua al di dentro, impaziente di uscir fuori. Ora vi è nella vita un momento solenne, in cui l'uomo si rivela a sè stesso. Abbiamo bisogno del di fuori per avere questa divina rivelazione, per poterci dire un bel dì: — Ecco a che siamo nati! — La vita di Dante comincia d'allora che i suoi occhi s'incontrarono negli occhi di Beatrice. E quando la vide una seconda volta, quando ricordò commosso la potente impressione che quella aveva fatto sul suo animo ancora fanciullo, l'arte gli si rivelò e si sentì poeta.

Nell'amore può principalmente il poeta effettuare ed acquetare quel vago mondo di fantasmi che gli ferve al di dentro; perchè la gloria, la libertà, la patria, tanto possenti sull'anima, tu non puoi rappresentarle, se loro non dài apparenza di persona; nel suo amore l'anima trova sè stessa in un'altra anima; nel solo amore è realtà quello che altrove è figura. Leggete la *Vita Nuova,* primo

[1] Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nella *Rivista Contemporanea* di Torino, vol. XII, anno VI (1858), pag. 3. *(ed.)*

racconto intimo de' tempi moderni, leggete la lirica dantesca. Parecchie canzoni e sonetti hanno per fondamento un fatto reale che, quasi focile, cava dalla sua anima vive scintille; un fatto di per sè insignificante e comune, ma di potentissimo effetto sul cuore degli amanti. Un saluto, un incontro, uno sguardo basta a destare in lui moti ineffabili, estasi, visioni, rapimenti, deliri. Ne è maraviglia, perchè il sentimento è infinito ed invisibile, l'amante effettua nell'amato tutto sè stesso; un menomo nulla, un guanto, un fiore, un sorriso, fa risuonare tutte le corde dell'anima.

Beatrice morì, e dopo di averla rimpianta e cantata alcun tempo, Dante prese un indirizzo pratico e politico. Ai tranquilli studi, all'amore, sottentrarono le domestiche cure e le passioni della vita pubblica. A Dante artista succede Dante cittadino. E qui l'uomo suole rivelarsi a sè stesso come carattere, acquista coscienza della sua personalità e sforzasi d'imporla altrui. La personalità talora si fiacca contro gli ostacoli, talora vi si ritempra. In questa forza di resistenza è posto principalmente ciò che dicesi un gran carattere. Ma ci è grandezza e grandezza. Ci è uomini d'azione, nati a signoria, che sanno piegarsi, blandire per meglio trarre a sè gli altri, che guardando inflessibili ad uno scopo sanno pur prendere mille ingannevoli aspetti, incompresi dal volgo che li chiama mutabili, e consapevoli essi soli di esser sempre rimasi sè stessi. Dante non avea questa specie di grandezza; non era nato per essere un capo-parte, e tenea più del Catone che del Cesare; gli uomini di questa tempra nascono sventurati, ammirati sempre, ascoltati mai.

Giusti son duo, ma non vi sono intesi! (*Inf.*, VI, 73).

Inflessibile e severo, fu uomo di passione e di convinzione, e non seppe comprendere nè tollerare i vizi e gli errori de' suoi contemporanei, nè farne suo pro, nè mescolarsi tra gl'interessi e le ipocrisie e le violenze per trarre di male bene, com'è pur forza che facciano coloro che vogliono governare. Priore, si vide costretto a sbandire il suo migliore amico per ridurre a concordia impossibile le avverse parti; si lasciò sopraffare lui ed i suoi dalle arti e dalle violenze de' Neri, e dava lor tempo di portare a maturità i sinistri disegni, accettando una legazione insidiosa e inefficace; ambasciadore presso Boni-

fazio, non riuscì che a farsi abbindolare e addormentare, materia d'immortali ire, e vide a sè tolta la patria e le sostanze, e a Firenze la libertà, prima quasi ancora che il sapesse. Ramingo, non serbò lungamente nel suo partito quel luogo che si richiedeva alla sua virtù ed al suo ingegno e non potè farvi accogliere le sue opinioni, nè acconciarsi alle altrui. Ben tosto gli uomini gli vennero a noia, divenne feroce contro amici e nemici, e, come suole avvenire, a lungo andare rimase solo, parte per sè stesso.

Il che alcuni gli attribuiscono a lode, immaginando non so quali riposte e magnanime intenzioni; non fu in lui elezione, ma necessità di natura. Chi vuol vivere in mezzo agli uomini deve accettarli quali sono, e chi vuol reggerli, dee comprenderli. Dante era troppo sdegnoso d'ogni viltà, troppo intollerante; a questi esseri solitari fugge il presente, ma l'avvenire è loro.

Toltosi all'azione, rifuggitosi negli studi, rimettea mano alla *Divina Commedia,* la sola e vera sua azione, i cui effetti oltrepassano l'angusto giro de' fini e degl'interessi di quel tempo, e non hanno per confine che l'uomo ed il mondo. Ivi legava in un volume, coi destini del genere umano, i suoi dolori, i suoi odi, le sue vendette, le sue speranze. E dissi odi e vendette, e dissi vero. Dante fu odiato ed odiò, fu offeso e si vendicò. Nè io posso senza tristezza comparare il giovane lirico col maturo autore della *Commedia.* Nella sua lirica vedi un uomo a cui il mondo è ancora straniero, a cui tutto ride; il suo universo sono gli occhi di una donna, nella vergine anima non cape altro sentimento che amore, in tanti versi non trovi una parola d'odio, di rancore. Ed ora, quanto mutato!

Il suo orizzonte si è disteso; molte città, molti uomini ha conosciuto; corti, consigli, popoli, caratteri, passioni, costumi, tutta la realtà gli sta spiegata innanzi come un libro; ha potuto sinora scriver sonetti e canzoni: esperto della vita, può ora scrivere un poema. Ma il mondo in cui mescolavasi, gittava nel suo animo una profonda turbazione: — Che cerchi? — gli domandava un frate: e lo stanco vecchio rispondea: — Pace! — nè la trovò se non per morte. L'uomo ha nel suo cuore il germe di tutte le passioni che giacciono in fondo sopite, infino a che alla prima scintilla scoppian fuori con un impeto di cui egli stesso si maraviglia. Le agitazioni civili svegliarono in Dante passioni prima ignote, e violentissime e fatte più acri dalla sven-

tura. Beati quei tempi, ne' quali l'artista potea abbandonarsi serenamente alla contemplazione, senza che il grido profano d'interessi mondani venisse a turbarlo! Beato l'artista greco! Vi sono tempi, ne' quali la penna del poeta è una spada tagliente. La poesia di Dante è una battaglia che dà a' suoi avversari: il suo mondo è un teatro dov'egli rappresenta una parte, e canta e milita insieme, nello stesso tempo Omero ed Achille. Ma l'uomo nuovo non cancellò l'antico, e grande tesoro di amore si nasconde sotto quelle ire, e grandi dolcezze sotto quella violenza. I biografi non ci rappresentano che un lato solo di questo carattere; i più lo vogliono sdegnoso, vendicativo; altri, togliendo a difenderlo, ci mostrano ogni suo minimo detto conforme alla storica verità ed alla giustizia; e quando leggo la sua vita dettata da Cesare Balbo (Torino, 1839) veggo di sotto la penna di questo scrittore, di una severità tanto amabile e di una temperanza sì dignitosa, uscire a poco a poco la figura di Dante come di una colomba tutt'amore e gentilezza. Dante non è stato nè l'uno nè l'altro, o per dir meglio, è stato l'uno e l'altro. Uomo di passione e d'impeto, natura schietta che abbandona tutta la sua anima alla impressione fuggevole del momento, tanto terribile allor che si adira, quanto pietoso allor che s'intenerisce; coloro i quali si studiano di trovare una logica connessione nelle varie apostrofi e sentenze fuggitegli dalla penna, gittano via la fatica ed il tempo. E colui mi scriverà una verace vita di Dante il quale, uscendo un tratto dalla polemica che ci sospinge nel punto opposto a quello scelto dal nostro avversario, ci ritragga Dante non obliquamente, ma di fronte, tutto intero qual è, in tutto quel suo doloroso alternare dall'amore all'odio, dall'ira alla disperazione, portando nell'amore tutta l'energia che porta nell'odio, concependo insieme Inferno e Paradiso, Francesca e Filippo Argenti, Farinata e Cavalcanti, oggi chiamando i suoi concittadini "bestie fiesolane„ (*Inf.*, XV, 73), e dimani esclamando pietosamente: *popule mi, quid feci tibi?*

Noi siamo disposti a idealizzare gli uomini, e ce li figuriamo tutti d'un pezzo. Chi fa un atto di crudeltà, issofatto lo battezziamo per una tigre. Ma la natura è varia ne' suoi procedimenti, e spesso si piace ne' contrari armonizzati da impercettibili gradazioni. Achille infierisce bestialmente sul corpo di Ettore, ed innanzi al vecchio padre di lui s'intenerisce fino al pianto. Dante è sì pie-

toso, che vien meno a' casi di Francesca e di Paolo, ed è sì feroce che può concepire e descrivere con ispaventevole precisione il cranio d'un uomo sotto i denti di un altro uomo.

Nei tempi civili impariamo a studiare i gesti e le parole, a conservar sempre nell'aspetto un'aria di benevolenza; sì che l'uomo, che chiamasi educato, ti fa men difficilmente un'azione ignobile che una scortesia. Dante è più presso alla natura e si manifesta schiettamente.

È un personaggio essenzialmente poetico. Il suo tratto dominante è la forza che prorompe liberamente e con impeto. La sventura, non che invilirlo, lo fortifica e lo alza ancor più su. Costretto a mangiare il pane altrui, ad accattar protezioni, a soggiacere ai motteggi del servidorame, nessuno si è più di lui sentito superiore a' suoi contemporanei, nessuno si è da sè posto sì alto al di sopra di loro. La famosa lettera, nella quale ricusa di ritornare in patria a scapito del suo onore, non solo rivela un animo non inchino mai a viltà, ma in ogni riga quasi ci trovi l'impronta di questo nobile orgoglio. "Non è questa la via del mio ritorno in patria....; ma se un'altra se ne trovi, che non sia contro la fama, contro l'onore di Dante, quella ben volentieri accetterò. Che se per nessuna via di tal fatta si entra in Firenze, in Firenze non entrerò io mai„ (Epistola V, all'amico fiorentino, 4). Non solo ci è qui il linguaggio della magnanimità, ma dell'orgoglio; ci è la coscienza della propria grandezza; ci è: — Io, Dante Alighieri. — Dall'alto del suo piedistallo gira con disdegno lo sguardo su tutto ciò che è plebe e plebeo; perdona più facilmente un delitto che una viltà. Le nature serie ed ideali si conoscono assai meglio per i loro contrarii; il contrario di Dante è il plebeo. Diresti quasi che si sentiva di una razza superiore, per nobiltà non pure di sangue e d'ingegno, ma ancora d'animo. Nè rimane già in quest'attitudine di dignità passiva; non è una natura freddamente stoica; il foco interiore divampa vivamente al di fuori. Ha la virtù dell'indignazione, ha l'eloquenza dell'ira. Tutte le potenze dell'anima erompono con l'impeto della passione. E quando nel suo stato di miseria lo vediamo rilevarsi di tutta la persona su' potenti che lo calcano a far loro ferite immortali, è sì bello di collera, che comprendiamo l'entusiasmo di Virgilio (*Inf.*, VIII, 45). Non ch'egli non abbia i suoi momenti di sconforto e di abbandono; ma al sentimento squisito

del dolore succede subito l'energia della resistenza. Fu così sventurato, eppure non ci è una sua pagina, nella quale domini quel sentimento di prostrazione morale, quel non so che fosco e fiacco, così frequente ne' moderni. Diresti che il dolore non ha tempo di uscir fuori senza trasformarsi in collera: tanto subita è la reazione della sua forte natura. Or, questo supremo disprezzo per tutto ciò che è ignobile, questo farsi egli stesso il suo piedistallo e incoronarsi con le proprie mani, questo interno dolore superbamente contenuto, sì che mentre il cuore sanguina il volto minaccia, imprime sulla sua figura severa una grandezza morale, qualche cosa di colossale, che ci ricorda il suo Farinata.

Nella sua età giovanile tutto suona di Beatrice. Appresso, entrato nelle pubbliche faccende, Firenze diviene il centro ove convergono i suoi pensieri. Da ultimo, datosi con più acceso studio alla teologia ed alla filosofia, la vista si allarga. Esce dalla piccola Firenze, e si leva ad unità non solo italiana, ma umana, diviene cosmopolita. Guarda al di là de' contemporanei, pensa alla posterità; non gli basta la fama, vuole la gloria. L'amore di Beatrice si purifica della sua parte terrestre, e diviene l'amore del divino. Certo, quando noi invecchiamo, siamo soliti di generalizzare, e quello che era sentimento, si trasforma in massima e sentenza. Ma qui il particolare sopravvive in una forma più alta. E sotto alla umanità rimane pur sempre Firenze che fa battere il cuore dell'esule, e ve ne accorgete dalle sue stesse imprecazioni. E sotto alla Beatrice del suo pensiero sentite la Beatrice del suo cuore. E quando si mostra solo pensoso della posterità e si professa non timido amico del vero, non gli credete. Vi è troppa bile nella sua verità, troppa passione nella sua giustizia. Col pensiero dei posteri si accompagna il desiderio della vendetta, l'odio dei nemici, l'amor di parte, la speranza del ritorno, tutti gl'interessi di quei tempi. Ond'è che la passione lo insegue alcuna volta anche in mezzo alle sue più astratte speculazioni, e Firenze e il suo partito e i suoi avversari si mescolano co' suoi sillogismi.

Pure, anche quando il suo torto è visibile, quando si lascia ire ad accuse, ad imprecazioni senza alcuna misura, voi non potete, non dirò disprezzarlo — Dante è sempre superiore al disprezzo — ma voi non potete, voi non sapete irritarvi contro di lui; perchè vi accorgete che la

sua passione è sempre sincera, che quegli impeti vengono diritto dal cuore, che opera e parla con la più profonda convinzione. E se afferma di dire il vero, crede di dire il vero; e se accusa, crede all'accusa; e se esagera, non se ne accorge.

È il tipo del proscritto continuatosi insino a' nostri giorni. Con tanto calore d'anima, con tanta forza di passioni, la vita attiva gli venne meno quando dovea sentirne maggiore il bisogno. Eccolo sbandito. Il mondo cammina senza di lui e contro di lui. Dante non vi si rassegna. Ma il cospirare con una compagnia "malvagia e scempia„ (*Par.*, XVII, 62) presto gli viene a noia. E le azioni di questo grand'uomo sono qualche lettera inutile che scrive talora a popoli e a prìncipi, e trattati e negozi in servigio de' suoi protettori. Resta fuori degli avvenimenti, spettatore sdegnoso. La passione, rimasta oziosa, si concentra, e con tanta più violenza e amarezza scoppia nello scrivere. Ora egli prorompe romorosamente come una tempesta lungo tempo trattenuta; ora si gitta nel fantasticare, e si profonda nella più astrusa mistica. Diviene taciturno, malinconico, irrequieto, impaziente. Lontano dall'azione, il campo del possibile e del reale gli fugge dinanzi, si fabbrica un mondo d'immaginazione, e vi dispone uomini e cose secondo il desiderio. Sono i sogni de' proscritti, che i più si portano nella tomba. Il sogno di Dante è rimaso immortale.

Quale fu questo sogno? Il che significa: quale fu il concetto che Dante si formò dell'universo? I nostri sogni, le nostre aspirazioni sono conseguenze delle nostre opinioni, del nostro sapere.

Dante fu dottissimo: abbracciò quasi tutto lo scibile. La dottrina era a quel tempo così rara, c'era mezzi sì scarsi di acquistarla, che bastava essa sola a procacciar fama di grand'uomo. E Dante fu celebrato meno per la grandezza dell'ingegno che per la copia e varietà delle sue cognizioni, perchè ad estimar lo ingegno pochi hanno valore; laddove della dottrina, fatto materiale, tutti dar possono giudizio.

Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematica, rettorica, poetica, fece suo tutto il mondo intellettuale di quel tempo. E se vi aggiungi le peregrinazioni e le ambascerie, che gli porsero modo di conoscere tanta varietà di uomini e di cose, puoi senza esagerazione affermare che di esperienza e di sapere avanzò

i contemporanei. Nè di tutto questo avea già notizia superficiale; perchè non c'è idea ch'egli non esprima con chiarezza e con padronanza della materia.

La scienza era ancora un mondo nuovo, non del tutto scoverto; l'antichità si levava appena sull'orizzonte e gli spiriti intendevano più a raccogliere che a discernere. Era il tempo dell'ammirazione. Rimanevano prostrati innanzi a' grandi nomi, ed accoglievano con avidità qualunque opinione a cui potevano attribuire una nobile prosapia. Così a poco a poco erasi formato un cumulo d'idee attinte da varie fonti; con quanta concordia nessuno se ne dava pensiero, non vi si guardava tanto pel sottile. Bastava a' più una sintesi provvisoria nella quale entravano fatti diversi e contrarii. Ma non se ne contentavano i grandi pensatori, i quali, gittando uno sguardo acuto in quella confusa congerie, si studiarono alcuni di porre d'accordo filosofia e domma, altri di farne sentire il contrasto.

Dante fu uno spirito dommatico per eccellenza. La scienza di allora gli parve l'ultimo motto delle cose, e pose il suo studio meno in esaminare che in imparare. Seppe tutto, ma in nessuna cosa lasciò un'orma del suo pensiero, e però non si può dire che sia stato propriamente un filosofo, un fisico, un matematico, ecc. Accolse con perfetta credulità i fatti più assurdi e gran parte degli errori e de' pregiudizi di quel tempo. Con che ingenua riverenza cita Cicerone e Boezio, Livio e Paolo Orosio, messi del pari! (*Conv.*, III, 11; *Mon.*, II, 3, 9, 11). Nella sua mente regna con eguale autorità l'Etica e la Bibbia, Aristotele e San Tommaso. Per lui è un sottinteso che i grandi filosofi dell'antichità sieno d'accordo con la fede, ed il loro torto è non nell'aver veduto male, ma nel non aver veduto tutto: la rivelazione non corregge, ma compie. Nè so, dove Kannegiesser, Witte,[1] Wegele hanno trovato che Dante, smarrita la fede per il soverchio amore della filosofia e caduto nel vuoto dello scetticismo, abbia nel suo viaggio allegorico voluto esprimere la sua guarigione, il suo ritorno alla

[1] Carlo Lodovico Kannegiesser (1781-1861), traduttore di Anacreonte, di Orazio, di Leopardi, nel commento che accompagna nella stampa di Lipsia 1825 e nelle successive la sua versione del poema. — Carlo Witte (1800-1883), editore, traduttore e commentatore di Dante; per due volte collaboratore del Kannegiesser. Su questa sua opinione, vedi M. Barbi, *Della pretesa incredulità di Dante*, in *Giorn. St. della lett. ital.*, XIII, 37. (*ed.*)

fede. È un giudicare altri tempi con le idee del nostro. La sua teologia non combatte la filosofia, ma la compie; Beatrice non è nemica di Virgilio, ma sta al di sopra di lui: tra Dante e *Faust* ci sono secoli.

Dante adunque espone secondo la rivelazione le cose sopra ragione, e quanto al rimanente pone insieme scrittori pagani e cristiani. Una citazione è un argomento. Nè vo' già dire che si contenti sempre di citare. Vuol dimostrare anche lui. Ma il suo filosofare non è superiore alla sua filosofia. Ha i soliti difetti del tempo. Dimostra tutto, anche il luogo comune: dà una eguale importanza a tutte le quistioni: mette insieme ogni specie di argomenti, ed accanto ad alcuni di un certo valore ne trovi di affatto puerili; spesso non sa vedere il netto della quistione, non guardarla da alto, sceverare gli accidenti dal sostanziale; si smarrisce in minuterie e sottigliezze, e ti affoga di distinzioni.

La filosofia non fu la vocazione di Dante, lo scopo della sua vita al quale volgesse tutte le forze dell'anima. Fu un sottinteso, un punto di partenza. Accettò la filosofia com'era insegnata nelle scuole, e ne acquistò una notizia esatta ed intera. Vista quella base si travagliò a tirarne delle conseguenze politiche. Non fu dunque un uomo di pura speculazione. Trovatosi di buon'ora tra le pubbliche faccende diventò uomo politico.

È notabile che la famosa contesa tra il papa e l'imperadore non partorì due filosofie diverse. Non ci fu una filosofia guelfa ed una ghibellina. Amendue i partiti supponevano la stessa base. Ben vi furono delle eccezioni individuali, de' ghibellini che si spinsero audacemente di là dal cattolicismo. Ma anche in questo caso la dissensione cadeva sopra particolari più o meno importanti, senza che l'insieme fosse negato da alcuno. Non si creò una nuova teologia e filosofia.

La quistione non fu dunque tra due filosofie. I due partiti ammettevano la stessa base, e vi fondavano un edificio diverso.

Ammettevano la distinzione tra lo spirito e il corpo e la preminenza di quello, fondamento della filosofia cristiana. E come applicazione, ammettevano nella società due poteri, lo spirituale e il temporale; il papa e l'imperadore.

Fin qui guelfi e ghibellini, Bonifazio VIII e Dante sono d'accordo. Ma vi fondavano un edifizio diverso.

S'egli è vero che lo spirito è superiore al corpo, Bonifazio VIII tirava la conseguenza, che dunque il papa è superiore all'imperadore. "Il potere spirituale, dice Bonifazio, ha perciò il diritto d'istituire il potere temporale e di giudicarlo, se non è buono.... E chi resiste, resiste all'ordine stesso di Dio, a meno ch'egli non immagini, come i manichei, due princìpi, ciò che sentenziamo errore ed eresia... Adunque ogni uomo deve esser sottomesso al pontefice romano, e noi dichiariamo.... che questa sottomissione è necessaria per la salute dell'anima„[1].

Dante ammetteva tutte le premesse, e per negare la conseguenza suppose che lo spirito e la materia fossero ciascuno con sua vita propria, senza ingerenza nell'altro, e ne inferì l'indipendenza de' due poteri, spirituale e temporale. Una volta entrato per questa porta, si dà carriera e ti edifica a suo modo. Il popolo è corrotto ed usurpatore, la società viziosa e discorde. Unica medicina, l'imperatore. Gli attribuisce tutt'i privilegi del papa, e come il papa lo fa immediatamente da Dio. Amendue organi di Dio sulla terra, *due soli* (*Purg.*, XVI, 106), che c'indirizzano l'uno per la via di Dio, l'altro per la via del mondo; l'uno per la celeste, l'altro per la terrena felicità. Amendue eguali, salvo la riverenza che l'imperatore dee al papa, sola concessione che Dante fa alla maggioranza dello spirito. Roma per diritto divino sarà la capitale dell'impero e perciò del mondo. Le franchigie dei comuni e l'indipendenza delle nazioni rimarranno intatte. L'imperatore potrà tutto, e nella stessa sua onnipotenza troverà il suo freno. Farà trionfare sulla terra la giustizia e la pace. Ecco l'utopia dantesca.

Non è un semplice ritorno al passato, come pretende Wegele. Ci è del passato e del futuro, del progresso e del regresso. Ciò che ci è del passato non è bisogno ch'io il dica. Ma ci è in germe l'affrancamento dal laicato e il cammino a più larghe unità. Intravvedi la nazione che succede al comune, e l'umanità che succede alla nazione. È un sogno che in parte diventa storia.

Era in fondo il sogno de' ghibellini. Il merito di Dante è di averlo allargato a sistema, di esserne stato il filosofo, di essersi alzato fino al concetto di umanità. La base è

[1] Vedi il LAMENNAIS, *La Divina Commedia*, Introduzione su Dante, cap. V. (*N. d. A.*)

fragile, ma l'edificio è bello per ampiezza di disegno e concordia di parti.

In un secolo vi ha due punti estremi rappresentati da individui o da partiti. Cercate Dante negli estremi e non ve lo troverete. Nondimeno gli uomini di parte hanno voluto tirar Dante dalla loro, ciascuno con le sue buone ragioni. Chi ci trova il cattolico, chi l'eretico, chi l'esaltato, chi il moderato. Come hanno veduto il suo carattere da un punto solo, e così le sue opinioni. È un Dante spogliato d'una parte di sè e collocato ad un estremo.

Fu lo specchio della maggioranza. E come nella maggioranza si agitano confusamente il passato e l'avvenire, così in Dante troverete due uomini mescolati, l'uomo del passato e l'uomo dell'avvenire. D'intenzione cattolico, non fu nè cattolico in tutto, nè in tutto eretico. Col suo cattolicismo trovi congiunta una guerra appassionata contro la corruzione del papato e certe opinioni ardite che rivelano già una vaga inquietudine, confuse aspirazioni che più tardi penetrarono nella coscienza. Del resto la quistione per lui, come per i più, non è religiosa ma politica. E se bolle di sdegno, se minaccia, se riprende, se impreca, gli è perchè ha dirimpetto a sè non una religione nemica, ma una politica nemica. Pure nella stessa politica le sue opinioni si mantengono in un certo *medium* dove, se dominano le idee ghibelline, non sono cacciate via le idee care ai guelfi. Che se vuole il papato corretto rispetta la sua indipendenza; se vuole i comuni ubbidienti all'impero, rispetta le loro libertà; se vuole le nazioni unificate, rispetta la loro autonomia. Ben comprendo che l'effettuazione del suo sistema avrebbe distrutte tutte queste cose. Ma Dante le voleva. Ed i guelfi fecero bene ad ubbidire piuttosto alla logica che a Dante.

Questo sistema non rimase una pura e serena speculazione, come la repubblica di Platone, ma s'impossessò di tutto intero l'uomo. Fu non solo la sua convinzione, ma la sua fede. E la fede è, non solo credere, ma volere, amare, operare; è non solo pensiero, ma sentimento ed azione. Dante ebbe fede.

Ebbe fede in Dio, nella virtù, nella patria, nell'amore, nella gloria, ne' destini del genere umano. La sua fede è sì vivace che le sventure e i disinganni non possono affievolirla, nutre sino all'ultimo speranze di prossima redenzione, e muore in tutta la giovinezza delle sue illusioni

e delle sue passioni. Chi mi sa dire quando Dante si è sentito vecchio; quando la penna gli si è illanguidita nella mano?

La fede è amore; è non solo sapienza, ma amore della sapienza; non solo sofia, ma filosofia. E la filosofia è amore di Dante, la sua seconda Beatrice, l'"amor che nella mente *gli* ragiona„ (*Conv.*, III).

Filosofia è "amoroso uso di sapienza (*Conv.*, III, 12), figliuola di Dio, Regina del mondo„; quando Iddio mosse le sfere, ella era presente:

> Costei pensò chi mosse l'universo.
> (*Amor che nella mente mi ragiona*, 72. — *Conv.*, III).

La filosofia fu dunque per Dante la scienza delle divine ed umane cose, la scienza del mondo, il contenuto universale, nel quale trovava determinati tutti gli oggetti della sua fede. Dio, virtù, umanità, amore, ecc. Fu non solo speculazione di dolcissime verità, ma fondamento della vita, e vi conformò le sue azioni. "*Absit a viro Philosophiæ domestico temeraria terreni cordis humilitas.... absit a viro prædicante justitiam.... nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub cœlo?*„ (epistola all'amico fiorentino, § 3 e 4). Questo amico della filosofia, come con giusto orgoglio si chiama, non le crede solo in astratto, ma le consacra la vita tutta intera, e vi si appassiona, rapito in quella mistica esaltazione che dicesi entusiasmo.

Chi vede con quanto ardore Dante s'immerge nelle più profonde speculazioni, dirà: ci è in costui del mistico, dell'ascetico. Ed è vero. Ma questo ascetico non rimane chiuso nella sua cella, solitario contemplatore. Appartiene alla chiesa militante, è un soldato della verità. Ha innanzi un mondo filosofico, e a quella immagine, si studia di condurre il mondo reale, e vi si travaglia, quando non può con l'opera, con la penna. Scrive lettere, fa trattati, compone poesie, sempre con quella immagine innanzi. Ma il mondo è troppo lontano dalla sua immagine. Questa discordia tra la sua idea e il fatto lo agita, lo inasprisce; senti in ogni sua pagina non il filosofo tranquillo, ma il guerriero, fatto più feroce dalla resistenza.

La sua passione è sempre effetto del solo entusiasmo? Non vo' già fare del nostro eroe un santo: con la sua parte celeste ci è anche la creta.

L'entusiasmo è la poesia della passione. Togliete l'entu-

siasmo, e la passione rimane un istinto animale. Nelle nostre passioni ci entra, e spesso senza che ce ne accorgiamo, l'amor proprio, l'interesse, l'inimicizia, l'antipatia, la prevenzione; l'entusiasmo le purifica e le nobilita.

Dimmi pure: tu senti sdegno contro il tale perchè ti ha oltraggiato; io non avrò da arrossire se potrò rispondere: — è vero, *homo sum,* ma sento sdegno ancora perchè colui è un malvagio, perchè è un nemico del mio paese. — Ecco ciò che Dante può rispondere sempre. È vero: talora parla perchè desidera di ritornare in patria, perchè vuol vendicarsi, perchè odia chi l'ha offeso; ma in mezzo al limo troverai sempre la parte divina; troverai sempre un'anima santa, che ha innanzi a sè un mondo ideale, a cui credo, di cui si è innamorato, ed una parte di quegli impeti nascono da questa fede, una parte di quell'odio nasce da quest'amore.

Dante è una delle immagini più poetiche del medio evo e più compiute. In quest'anima di fuoco si riverbera l'esistenza in tutta la sua ampiezza, da ciò che vi è di più intellettuale a ciò che vi è di più concreto. Quest'uomo andando nell'altro mondo si porta appresso tutta la terra.

NOTE.

Del "sentimento infinito e invisibile„ che anima la lirica di Dante scrive il Croce: "una squisitezza di ritmi e di suoni, si direbbe quasi una musica, la musica di un'anima commossa soavemente e rapita, che avvolge nell'onda sua lene e scorrevole anche le figurazioni e formule convenzionali„. Ma egli vuol, diversamente dal D. S., poi sottrarsi a tanta malìa: "In questo sorpassare col suono le parole, in questa virtù poetica che non ricava da sè le sue particolari determinazioni, ma le prende dalla letteratura e le circonfonde di armonia, c'è dell'incompiutezza; e tali versi si direbbero, non senza fondamento, alquanto ingannatori. I due sonetti (*Negli occhi porta.... Tanto gentile....*) sono un po' come la farfalla dell'apologo goethiano che, a scrutarla da vicino, non mostra più i suoi vari e cangevoli colori, ma solo un languido azzurro„ (*La poesia di D.*, cit. pagg. 38, 39). — N. Tommaseo cogliendo al pari del D. S. la successione di "Dante cittadino a Dante artista„ scrive con più rude impazienza: "Tempo era che Dante ad altro che ad amorose contemplazioni dirizzasse l'ingegno, e per altro apprendesse a palpitare che per bellezza di donna.... Se Beatrice viveva, noi non avremmo nè la *Commedia* quale abbiamo ora, nè la *Vita nova*

stessa. Occupato dall'amore, non avrebbe forse Dante ambito le cure della discorde repubblica, non forse sofferta la dignità dell'esilio; bella non sarebbe del nome e dell'esempio suo la sventura „ (Ediz. della *Commedia*, Milano, Pagnoni, 1869). — Il verso "Giusti son duo„ accenna assai probabilmente al "giure divino naturale„ ed al "giure delle genti„ o "giure umano„: ed il primo è forse la "Drittura„ della canzone "*Tre donne intorno al cor mi son venute*„ (Cfr. Carducci, *Opere* XVI, 25-26).

Nel "distendersi„ dell'orizzonte di Dante, nel suo tanto anelito di "pace„, si vorrebbe quasi che il D. S. ricordasse la progressione dei desidèri umani all'infinito che il divino poeta ha esperimentata e rappresentata come, forse, soltanto Sant'Agostino. E accanto all'aneddoto dello "stanco vecchio„ e del frate par di dovere assolutamente ricordare quella pagina dove Dante esplora se stesso dai ricordi di parvolo e fin alle più dolci e supreme visioni. "E siccome peregrino che va per una via per la quale mai non fu, che ogni casa che da lungi vede crede che sia l'albergo, e non trovando ciò essere, dirizza la credenza all'altra, e così di casa in casa tanto che all'albergo viene: così l'anima nostra, incontanente che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza gli occhi al termine del suo sommo bene, e però qualunque cosa vede, che paia avere in sè alcun bene, crede che sia esso. E perchè la sua conoscenza prima è imperfetta, per non esser sperta, nè dottrinata, piccioli beni le pajono grandi; e però da quelli comincia prima a desiderare. Onde vedemo li parvoli desiderare massimamente un pomo; e poi più oltre procedendo desiderare uno uccellino; e poi più oltre desiderare bello vestimento, e poi il cavallo, e poi una donna, e poi ricchezza non grande: e poi più grande, e poi più. E questo incontra perchè in nulla di queste cose trova quello che va cercando, e credelo trovare più oltre. Per che vedere si puote, che l'uno desiderabile sta dinanzi all'altro agli occhi della nostra anima per modo quasi piramidale, chè 'l minimo li cuopre prima tutti, ed è quasi punta dell'ultimo desiderabile, ch'è Dio, quasi base di tutti....„ *Conv.* IV, 12.

Carlo Cattaneo (nel *Politecnico* del 1839, poi *Scritti letterari*, Firenze, Le Monnier, 1881, II, 96) gustò nella *Vita di Dante* del Balbo proprio questo aspetto che spiaceva al D. S.: "Chi dall'aquilino e arcigno profilo, dalle rugose labbra e dall'austero cappuccio di Dante, se lo imagina un'anima dura e inamabile, s'inganna assai. Dante fu il vero cavaliere del medio evo; uno degli ultimi di quella stirpe romanzesca che viveva fra i torneamenti e i duelli, e, cantando di gloria e d'amore, andava a morire nelle crociate„. — L'esclamazione "pietosa„ è un esordio citato sulla fede di un biografo. Egli "ridussesi tutto a umiltà, cercando con buone opere e con buoni portamenti, riacquistare la grazia di poter tornare in Firenze per ispontanea rivocazione di chi reggeva la terra; e sopra questa parte s'affaticò assai, e scrisse più volte non solamente ai particolari cittadini del Reggimento, ma ancora al Popolo, e intra

l'altre un'epistola assai lunga, che incomincia *Popule mee, quid feci tibi?*„ (Leonardo Bruni, aretino, *Vita di Dante*). Di questa epistola non conosciamo che le citate parole "tutte riboccanti d'accorata tenerezza„: il resto ci fu invidiato dalla fortuna, tranne, forse, l'accenno alla battaglia di Campaldino (N. Zingarelli, *Dante*, Vallardi, pagg. 115-6, 206-7). — Accennando ai "motteggi del servidorame„ il nostro pensa al racconto del Poggio (*Facetiae*, 40). "Essendo a mensa esso Dante, posto tra il vecchio e il giovane Cane della Scala, li servi di ambidui, callidamente ad offender Dante gli poneano 'nanzi alli piedi le ossa. Dopo levata la mensa, non era chi non se maravigliasse molto vedendo tanto cumulo d'ossa 'nanzi alli piedi di Dante. Alla qual cosa, esso, come solea, pronto al rispondere: — Non è maraviglia — disse — se i cani hanno manducato l'ossa sue; io, che non son cane, ho servate le mie„.

Come e dove appaia "sotto la Beatrice del suo spirito la Beatrice del suo cuore„ si desidererebbe apprendere in modo più determinato per avere il conforto dell'esplicito giudizio desanctisiano nella discussione interminabile. Il D. S. asserisce sempre — come fu ricordato più addietro — la interiore realtà della figura femminile sorridente "ad un cuore puro e nuovo„, progrediente e quasi dilatata nell'ampliarsi dell'esperienza e dell'intelligenza. Ma avremmo bisogno che Beatrice non si confondesse con Lia (*Purg.* XXVII, 97) della quale pur leggiamo (vedi più avanti pag. 127): "Tale è la prima immagine che il giovine incontra sovente ne' suoi sogni„. Ma, finalmente (più oltre a pag. 135), eccolo a scrivere: "Quella donna è la sua Beatrice, l'amore della sua prima giovinezza„. E lo scrive proprio per la grande scena del rimprovero (*Purg.* XXX, 55). Il qual rimprovero, appunto, pare a Giulio Salvadori la più fiammante saldatura delle visioni dantesche: "Probabilmente il dolore che accompagnava nell'animo di Dante il pensiero di quella donna veniva dal fatto che il saluto non gli era stato restituito, che essa (gran dolore a chi ama) era morta senza sorridergli. Qual meraviglia che la nuova visione sia stata quella della gloria di Beatrice.... che gli sia apparsa prima col rimprovero della sua infedeltà?„ (*Sulla vita giov. di D.*, cit., pag. 118). Il Tommaseo e il Giuliani riconoscono questa "Beatrice del cuore„ prima assai. L'uno alla promessa di Virgilio e alla fretta di Dante:

> Tu la vedrai di sopra in sulla vetta
> Di questo monte, ridente e felice. —
> Ed io: — Signor, andiamo a maggior fretta. (*Purg.* VI, 47).

"Aspirazione d'amore tra terreno e celeste a Beatrice.... donna elevata sopra tutte le cose mortali e tutte le umane idee....„ (Ed. cit., II, 102). Ed il secondo quando Dante spiega a Forese che Virgilio

> Tanto dice di farmi sua compagna,
> Ch'io sarò là, dove fia Beatrice. (*Purg.* XXIII, 127).

grida con accento di trionfo che qui, il poeta parla di "donna non pur vera ma nota a tutti e due„, per essere morta e gloriosa come Nella

è conosciuta a Dante per essere superstite e pia. Ma a questi e ad altri luoghi pensò il nostro quando altrove scrisse di "tutto ciò che il pentimento ha di più patetico nei canti trentesimo e trentesimo primo„: "È noto l'amore che Dante portò alla figliuola di Folco Portinari: amò fanciullo con amore di uomo. Beatrice morta divenne l'ideale della sua poesia, la bellezza della virtù, la parola della verità; nè altro essa è nella *Divina Commedia*. Ella comparisce nel primo aprirsi della scena con un misto di tenero, di soave, di celeste, che è amore, ma amore già trasfigurato e santificato. Il poeta ci desta così di lei una grande aspettazione: la quale *rinfrescata a quando a quando durante il misterioso viaggio*, giunge alla vivacità dell'impazienza, quando è annunciata la sua venuta„. (*Esposizione critica della D. C.* — Opera postuma edita a cura di Gerardo Laurini. Napoli, A. Morano, ed. 1921, pagg. 39-40).

La tesi del Witte che il *Convito* rappresenti "l'errore„, un periodo di segreta apostasia dalla fede, la deviazione e la incertezza nelle speculazioni filosofiche, diede luogo ad una polemica durata per quasi mezzo secolo, fino al 1880. Il principale contradditore del Witte fu il polacco Giuliano Klaczko († 1906) in un articolo del 1851, poi nelle *Conversazioni fiorentine*. Dopo il 1880 l'assoluta intellettualità dei trascorsi di Dante fu sostenuta dallo Scartazzini nel *Manuale dantesco* e nella *Vita di Dante*, interpretando i rimproveri di Beatrice (*Purg.*, xxx, 126) come prova dell'essersi il poeta "sottratto alla guida della Rivelazione per darsi tutto in braccio alle speculazioni filosofiche„. La critica dantesca italiana si manifestò piuttosto avversa all'ingegnoso argomentare dello Scartazzini, confutato da Franc. Colagrosso in *Studj critici*, Napoli, Detken, 1884; ammise tutt'al più, col Comparetti e col Bartoli, che D. sentisse dubbi di cose di fede "per fatto d'impulsi istintivi e passeggieri„.

II.

LA COMMEDIA.

LA COMMEDIA.

Chi mi ha seguito, vede che la divina Commedia non è un concetto nuovo nè originale nè straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo maravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie: rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni. L'*Allegoria dell'anima* e la *Commedia dell'anima* sono gli schizzi, le categorie, i lineamenti generali di questo concetto.

Nel *Convito* la sostanza è l'Etica, che Dante cerca di rendere accessibile agl'illetterati, esponendola in prosa volgare. Qui il problema è rovesciato. La sostanza sono le tradizioni e le forme popolari rannodate intorno al Mistero dell'anima, il concetto di tutt'i misteri e di tutte le leggende; ed è in questo quadro che Dante gitta tutta la coltura di quel tempo. Con questa felice ispirazione, pigliando a base della coltura le tradizioni e le forme popolari, riunisce le due letterature, che si contendevano il campo, intorno al comune concetto che le ispirava, il mistero dell'anima. La rappresentazione e la leggenda esce dalla sua rozza volgarità e si alza a' più alti concepimenti della scienza; la scienza esce dal santuario e si fa popolo, si fa mistero e leggenda. Indi l'immensa popolarità di questo libro che gl'illetterati accettavano nel senso letterale e i dotti comentavano come un libro di scienza, come la *Somma* di san Tommaso. Il popolo vedeva in quei versi quel medesimo che sentiva nelle prediche, nelle divozioni e rappresentazioni; nè maraviglia che qualcuno guardando Dante con quella faccia pensosa e come alienata, dicesse: — Costui par veramente uscito ora dall'Inferno. — Gli eruditi si affannavano a cercare il senso de' " versi strani „, e il Boccaccio iniziava quella serie di comenti che spesso, in luogo di squarciare il velo, lo fanno più denso.

In effetti la divina Commedia è una visione dell'altro mondo allegorica. Cristianamente, la visione e la contemplazione dell'altra vita è il dovere del credente, la perfe-

zione. Il santo vive in ispirito nell'altro mondo; le sue estasi, le sue visioni si riferiscono alla seconda vita a cui sospira. Dante accetta questa base ascetica, popolarissima: contemplare e vedere l'altro mondo è la via della salvazione. Per campare dalla selva del vizio e dell'ignoranza, egli si getta alla vita contemplativa, vede in ispirito l'altro mondo e narra quello che vede. Questo è il motivo ordinario di tutte le visioni, è la storia di tutt'i santi, è il tema di tutt'i predicatori, è la lettera della Commedia, visione dell'altro mondo, come via a salute. Ma la visione è allegoria. L'altro mondo è allegoria e immagine di questo mondo; è in fondo la storia o il mistero dell'anima ne' suoi tre stati, detti nella *Allegoria dell'anima* Umano, Spoglia, Rinnova, che rispondono a' tre mondi, Inferno, Purgatorio e Paradiso. È l'anima intenebrata dal senso, nello stato puramente umano, che, spogliandosi e mondandosi della carne, si rinnova, ritorna pura e divina. Questa allegoria era popolare e comune non meno che la lettera. Ciascuno vedeva un po' l'altro mondo con l'occhio di questo mondo, con le sue passioni e interessi. I predicatori, soprattutto nella descrizione delle pene infernali, cercavano immagini delle passioni terrene. Il mistero dell'anima era la base di tutte le invenzioni, la leggenda delle leggende. L'uomo, caduto nell'errore e nella miseria, che finisce o vendendo l'anima al demonio o purgandosi e salvandosi, era il fondamento di tutte le storie popolari, come s'è visto nell'*Introduzione alle Virtù* e nella *Commedia dell'anima.*

La *Commedia dell'anima* è l'anima uscita dalle mani di Dio pura, che in terra combatte le sue battaglie con la carne e col demonio, e vince assistita dalla grazia di Dio. Vizi e Virtù combattono, come gli Dei di Omero, intorno all'anima; le Virtù vincono e l'anima è salva. Nell'*Introduzione alle Virtù* è un giovane caduto in miseria, a cui apparisce confortatrice la Filosofia, sua maestra e signora, e gli mostra la battaglia de' Vizi e delle Virtù; e il giovane, spregiando i beni terrestri, si leva al cielo. La filosofia è anche la divina consolatrice di Boezio, così popolare, e di Dante, a cui dopo la morte di Beatrice apparve questa " nobilissima figlia dell'Imperatore dell'universo „, facendolo suo amico e servo. Il vizio e l'ignoranza, la conversione per opera di Dio o della filosofia, la redenzione e beatificazione, visione di Dio e della scienza, era

il luogo comune delle due letterature, de' semplici e degli uomini colti. E Dante fonde insieme le due forme, e tira nella sua allegoria filosofia e teologia, ragione e grazia, Dio e Scienza, e fa un mondo armonico, assegnando a ciascuno il suo luogo. L'anima nell'inferno e nel purgatorio, non essendo uscita ancora dal terreno, ha a guida il lume naturale, la Ragione o la Filosofia; ma la ragione è insufficiente senza la grazia di Dio: fatta libera o monda o leggiera, ha nel paradiso maestra la grazia o la teologia, luce intellettuale, che le mostra la scienza senza velo o Dio nella sua essenza.

Perchè l'altro mondo è allegorico, figura dell'anima nella sua storia, il poeta è sciolto da' vincoli liturgici e religiosi e spazia nel mondo libero dell'immaginazione. Prendendo a base le tradizioni e le forme cristiane, adopera alla sua costruzione tutt'i materiali della scienza, sacra e profana, e le tradizioni e favole del mondo pagano, mescolando insieme Enea e san Paolo, Caronte e Lucifero, figure classiche e cristiane. Così ha realizzato quel mondo universale della coltura, tanto desiderato dalle classi colte e fino allora tentato invano, cristiano nel suo spirito e nella sua letteratura, ma dove già penetra da tutte le parti il mondo antico. Mescolanza che in molti contemporanei pare strana e grottesca, legittimata qui dall'allegoria, che concede al poeta libertà di forme ch' egli creda più acconce a significare i suoi concetti. Il mondo pagano e la scienza profana sono qui materiali di costruzione, usati a edificare un tempio cristiano, a quel modo che colonne egizie e greche si veggono talora nelle costruzioni moderne divenire simbolo e figure de' nuovi tempi e delle nuove idee. Così a questa costruzione gigantesca prendon parte tutte le età e tutte le forme, fuse insieme e battezzate, penetrate da un solo concetto: il concetto cristiano.

L'ordito è semplicissimo: è la storia o mistero dell'anima nella sua espressione elementare, come si trova nella rappresentazione della Commedia dell'anima; e l'hai già tutta e chiara innanzi, fin dal primo canto. Dante nel giorno del Giubileo, quando Bonifazio facea mostra di tutta la sua possanza e il mondo cristiano si raccoglieva intorno a lui, si trova smarrito in una selva oscura e sta per soggiacere all'assalto delle passioni, figurate nella lonza, il leone e la lupa, quando a camparlo dal luogo selvaggio esce

Virgilio, e lo mena seco a contemplare l'inferno e il purgatorio; ove, confessati i suoi falli, guidato da Beatrice, sale in Paradiso, e di luce in luce giunge alla faccia di Dio. Allegoricamente, Dante è l'anima, Virgilio è la Ragione, Beatrice è la Grazia; e l'altro mondo è questo mondo stesso nel suo aspetto etico e morale: è l'Etica realizzata, questo mondo quale dee essere secondo i dettati della filosofia e della morale, il mondo della giustizia e della pace, il regno di Dio.

Dante è l'anima non solo come individuo, ma come essere collettivo, come società umana o umanità. Come l'individuo, così la società è corrotta e discorde e non può aver pace se non instaurando il regno della giustizia o della legge, riducendosi dall'arbitrio dei molti sotto unico moderatore. E qui entra la tradizione virgiliana: la monarchia prestabilita da Dio, fondata da Augusto, discendente di Enea, e Roma per diritto divino capo del mondo. Questo concetto politico non è intruso e soprapposto, ma è, come si vede, lo stesso concetto etico, applicato all'individuo e alla società.

È tale la medesimezza che la stessa allegoria si può interpretare in un senso puramente etico per rispetto all'individuo, e in un senso politico per rispetto alla società. E non è perciò maraviglia che la stessa materia si presti con tanta docilità alle più diverse interpretazioni.

Se l'allegoria ha reso possibile a Dante una illimitata libertà di forme, gli rende d'altra parte impossibile la loro formazione artistica. Dovendo la figura rappresentare il figurato, non può essere persona libera e indipendente, come richiede l'arte, ma semplice personificazione o segno d'idea, sicchè non contenga se non i tratti soli che hanno relazione all'idea, a quel modo che il vero paragone non esprime di sè stesso se non quello solo che sia immagine della cosa paragonata. L'allegoria dunque allarga il mondo dantesco, e insieme lo uccide, gli toglie la vita propria e personale ne fa il segno o la cifra di un concetto a sè estrinseco. Hai due realtà distinte, l'una fuori dell'altra, l'una figura e adombramento dell'altra, perciò amendue incompiute e astratte. La figura, dovendo significare non sè stessa ma un altro, non ha niente di organico, e diviene un accozzamento meccanico mostruoso, il cui significato è fuori di sè, com'è il Grifone del Purgatorio, l'Aquila del Paradiso, e il Lucifero e Dante con le sette "P„ incise sulla fronte.

La poesia non s'era ancora potuta sciogliere dalla allegoria. Il Cristianesimo in nome del Dio spirituale facea guerra non solo agl' idoli, ma anche alla poesia, tenuta lenocinio e artifizio: voleva la nuda verità. E verità era filosofia o storia: la verità poetica non era compresa. La poesia era stimata un tessuto di menzogne, e poeta e mentitore, come dice il Boccaccio, era la stessa cosa; i versi erano chiamati, come dice san Girolamo, cibo del diavolo. La poesia perciò non fu accettata se non come simbolo o veste del vero: l'allegoria fu una specie di salvacondotto, pel quale potè riapparire fra gli uomini. Erano detti poeti solenni, a distinzione de' popolari, i dotti che esprimevano in poesia la dottrina sotto figura o in forma diretta. Dante finisce la poesia *banditrice del vero, sotto il velame della favola ascoso,* di modo che il lettore *sotto alla dura corteccia, sotto favoloso e ornato parlare, trovi salutari e dolcissimi ammaestramenti.* La poesia è in sè una *bella menzogna,* che non ha alcun valore se non come figura del vero.

Con questa falsa poetica, di cui abbiamo visto l'influenza ne' nostri lirici, Dante lavora sopra idee astratte; trova una serie di concetti, e poi ti forma una serie corrispondente di oggetti. Le menti erano assuefatte a questo processo, a correre al generale. Il campo ordinario della filosofia scolastica era l'Ente con tutte le altre generalità; e la pratica del sillogismo avea avvezzi tutti, anche i poeti, a cercare in ogni cosa la maggiore, la Proposizione generale. Ora quel mondo di concetti è la maggiore dell'altro mondo.

Quali sieno questi concetti, io dirò quasi con le stesse parole di Dante:

La patria dell'anima è il cielo, e, come dice Dante, discende in noi da " altissimo abitacolo „ (*Conv.*, IV, 21). Essa partecipa della natura divina.

L'anima, uscendo dalle mani di Dio, è *semplicetta, sa nulla;* ma ha due facoltà innate, la ragione e l'appetito, *la virtù che consiglia,* e l'esser *mobile ad ogni cosa che piace,* l'esser *presta ad amare.* [1]

L'appetito (affetto, amore) la tira verso il bene. [2] Ma

1 Esce di mano a Lui, che la vagheggia....
L'anima semplicetta, che sa nulla.... (*Purg.*, XVI, 85).
Innata v'è la virtù che consiglia....
L'animo, ch'è creato ad amar presto,
Ad ogni cosa è mobile che piace.... (*Ivi*, XVIII, 62, 19).

2 Ciascun confusamente un bene apprende.... (*Ivi*, XVII, 127).

nella sua ignoranza non sa discernere il bene, segue la sua falsa immagine e s'inganna. L'ignoranza genera l'errore, e l'errore genera il male.[1]

Il male o il peccato è posto nella materia, nel piacere sensuale.[2]

Il bene è posto nello spirito: il sommo Bene è Dio, puro spirito.[3]

L'uomo dunque, per esser felice, dee contrastare alla carne e accostarsi al sommo Bene, a Dio. A questo fine gli è stata data la ragione come consigliera: indi nasce il suo libero arbitrio e la moralità delle sue azioni.[4]

La ragione per mezzo della filosofia ci dà la conoscenza del bene e del male. Lo studio della filosofia è perciò un dovere: è via al bene, alla moralità. La moralità è la bellezza della filosofia (*Conv.*, III, 15); è l'Etica, *Regina delle Scienze, il primo cielo cristallino* (*Conv.*, II, 15).

A filosofare è necessario amore. L'amore (appetito) può esser sementa di bene e di male secondo l'oggetto a cui si volge. Il falso amore è *appetito* non *cavalcato dalla ragione* (*Conv.*, IV, 26). Il vero amore è studio della filosofia: *unimento spirituale dell'anima con la cosa amata.* (*Conv.*, IV, 1).

Filosofia è *amistanza a sapienza*, amicizia dell'anima con la sapienza (*Conv.*, III, 11). Nelle nature inferiori l'amore è *sensibile dilettazione.* Solo l'uomo, come natura razionale, ha amore alla verità e alla virtù (alla filosofia) (*Conv.*, III, 3).

Ciò è vera felicità, che per contemplazione della verità si acquista (*Conv.*, III, 11).

In questi concetti si trova il succo della morale antica. Già i filosofi pagani aveano mostrato la filosofia come unico porto fra le tempeste della vita; esser filosofo significava, e significa anche oggi, resistere alle passioni ed a' piaceri, vincer sè stesso, serbare l'uguaglianza dell'anima nelle umane vicissitudini.

Ma ecco ora sopraggiungere il cristianesimo.

L'umanità per il peccato d'origine cadde in servitù dei

1 Immagini di ben seguendo false.... (*Purg.*, XXX, 131).

2 Le presenti cose
Col falso lor piacer volser miei passi.... (*Ivi*, XXXI, 34).

3 Solo il peccato è quel che la disfranca
E falla dissimile al sommo Bene.... (*Par.*, VII, 79).

Quest'è il principio, là onde si piglia
Cagion di meritare in voi....
Color che ragionando andaro al fondo,
S'accorser d'esta innata libertate,
Però moralità lasciaro al mondo. (*Purg.*, XVIII, 64).

sensi (del male o del peccato), e la ragione e l'amore non furono più sufficienti a salvarla. La ragione andava a tentoni, e menava all'errore: i filosofi *andavan, nè sapevan dove* (*Par.*, XIII, 126); l'amore rimaso senza *rettore* divenne appetito sensuale (*Conv.*, III, 3). Era necessaria una redenzione soprannaturale. Dio si fece uomo e redense l'umanità, offrendosi vittima espiatoria per lei (*Par.*, VII, 115).

Mediante questo sacrificio, la ragione è stata avvalorata dalla fede, l'amore avvalorato dalla grazia, la filosofia è stata compiuta dalla teologia, la rivelazione.

Redenta l'umanità, ciascun uomo ha acquistato la virtù di salvarsi con l'aiuto di Dio. Guidato dalla ragione e dalla fede, fortificato dall'amore e dalla grazia, può affrancarsi da' sensi e levarsi di mano in mano sino a Dio, al sommo Bene.

Questo cammino, dalla materia o dal peccato sino allo spirito o al bene, comprende tutto il circolo della morale o etica. La conoscenza della morale (naturale e rivelata, filosofia e teologia) è perciò necessaria a salute.

La morale è il *Nosce te ipsum*, la conoscenza di sè stesso. L'uomo si trova in questa vita in uno de' tre stati, di cui tratta la morale: stato di peccato, stato di pentimento, stato di grazia.

L'altro mondo è figura della morale. L'inferno è figura del male o del vizio; il paradiso è figura del bene o della virtù; il purgatorio è il passaggio dall'uno all'altro stato mediante il pentimento o la penitenza. L'altro mondo è perciò figura de' diversi stati ne' quali l'uomo si trova in questa vita.[1]

La rappresentazione dell'altro mondo è dunque un'etica applicata, una storia morale dell'uomo, com'egli la trova nella sua coscienza. Ciascuno ha dentro di sè il suo inferno e il suo paradiso.

Il viaggio nell'altro mondo è figura dell'anima nel suo cammino a redenzione. Ed è Dante stesso che fa questo viaggio.

Si trova in una selva oscura (stato d'ignoranza o di errore, la selva erronea del *Convito*) (*Conv.*, IV, 24); vede il dilettoso colle, principio e cagione di tutta gioia (la beatitudine), illuminata dal sole che mena dritto altrui per ogni calle

1 *Pöeta agit de inferno isto, in quo, peregrinando ut viatores, mereri et demereri possumus.* (Lettera a Can Grande, cap. 7 del codice Magliabechiano.)

(la Scienza) (*Inf.*, I, 78, 18), ma tre fiere (la carne, gli appetiti sensuali) gli tengono il passo. L'uomo da sè non può salire il calle, non può giungere a salute; viene dunque il *Deus ex machina*, l'aiuto soprannaturale. Si richiede non solo ragione, ma fede, non solo amore, ma grazia. Virgilio (ragione e amore) lo guida, insino a che, confesso e pentito e purgato d'ogni macula terrena, succede Beatrice (ragione sublimata a fede, amore sublimato a grazia). Con questo aiuto esce dallo stato d'ignoranza e di errore (la selva) e prende il cammino della scienza (l'altro mondo, il mondo etico e morale). Gli si affaccia prima l'inferno (l'anima nello stato del male) e conosce il male nella sua natura, nelle sue specie, ne' suoi effetti. (*Inf.*, XI. 22). Entra allora in purgatorio (pentimento ed espiazione), dove ancor vive la memoria e l'istinto del male; e conosciuto il suo stato, pentito e mondo, diventa libero (dalla carne o dal peccato). Si trova allora ricondotto allo stato d'innocenza, nel quale era l'uomo avanti il peccato d'origine; e vede il paradiso terrestre e vede Beatrice (fede e grazia). Con la sua guida sale in paradiso (l'anima nello stato di beatitudine); di grado in grado si leva sino alla conoscenza e amore (contemplazione beatifica) di Dio, del sommo Bene, e in questa mistica congiunzione dell'umano e del divino si riposa (è beato).

La redenzione della società ha luogo nello stesso modo che degl'individui. La società serva della materia è anarchia, discordia, sviata dall'ignoranza e dall'errore. E come l'uomo non può ire a pace se non vinca la carne ed ubbidisca alla ragione, così la società non può ridursi a concordia se non presti ubbidienza ad un supremo moderatore (l'imperatore) che faccia regnare la legge (la ragione), guida e freno dell'appetito.[1]

Con questo fondo generale si lega tutto lo scibile di quel tempo: metafisica, morale, politica, storia, fisica, astronomia, ecc.

Il centro intorno a cui gira questa vasta enciclopedia,

1 *Omne, quod est, bonum, per hoc est bonum, quod in uno consistit...* (*De Monarchia* I, 17).

Di picciol bene in pria sente sapore:
Quivi s'inganna; e dietro a esso corre,
Se guida o fren non torce lo suo amore.
Però convenne legge per fren porre;
Convenne rege aver, che discernesse
Della vera cittade almen la torre.
Le leggi son; ma chi pon mano ad esse? (*Purg.*, XVI, 91.)

è il problema dell'umana destinazione, che si trova in fondo a tutte le religioni e a tutte le filosofie, il mistero dell'anima: pensiero della letteratura volgare sotto tutte le sue forme. Il problema è posto ed è sciolto cristianamente. L'umanità ha perduto ed ha racquistato il paradiso; questa storia epica di Milton è l'antecedente del problema. L'umanità ha racquistato il paradiso, cioè ciascun uomo ha acquistato la forza di salvarsi. Ma in che modo? qual è la via di salvazione? La *Commedia* è la risposta a questa domanda, la soluzione del problema.

Il cristianesimo ne' primi tempi di fervore rispondea: — L'uomo si salva imitando Cristo che ha salvato l'umanità, si salva con l'amore. Bisogna volger le spalle alla vita terrena e seguire Dio, lui amare, lui contemplare. — Di qui la preminenza della vita contemplativa, che Dante chiama "eccellentissima„, e "simile alla vita divina„. Il che dovea menar dritto alla visione estatica, alla comunione tra l'anima e Dio, al misticismo, tanta parte della letteratura volgare. Gli uomini stanchi del mondo cercavano pace e obblio nei monasteri, e nutrivano l'anima del pensiero della morte, della meditazione dell'altra vita; i santi Padri esortano spesso i fedeli a volger la mente all'altro mondo; anche oggi le prediche, i libri ascetici, i libri di preghiera non sono che un continuo *Memento mori;* è famoso il *pensa, anima mia,* frase formidabile, a cui il lettore vede già in aria venir dietro il giudizio universale e le fiamme dell'inferno. Se le cose di quaggiù sono caduche, e *nulla promission rendono intera* (*Purg.*, XXX, 132), se il significato serio della vita è nell'altro mondo, se là è il vero, è la realtà, l'Iliade, il poema della vita, è la Commedia, la storia dell'altro mondo.

In quei primi tempi la scienza non è necessaria a salute, anzi i cristiani menavano vanto della loro ignoranza: *Beati pauperes spiritu.* Avendo per avversarii gli uomini più dotti del paganesimo, rispondevano *ex abundantia cordis* (*Matteo*, XII, 34) con la sicurezza e l'eloquenza della fede, la loro lingua di fuoco. Ma questo amore di cuori semplici, che spesso umiliava l'orgoglio di una scienza vòta e arida, non bastò più appresso. Aristotele dominava nelle scuole; la scienza si era introdotta nella teologia e ne avea fatto un cumulo di sottigliezze; lo stesso misticismo avea preso forme scientifiche, divenuto ascetismo, scienza della santificazione, in Agostino, Bernardo e Bonaventura.

L'amore dunque prende un contenuto, diviene scienza; e la loro unità è la filosofia, uso amoroso di sapienza.

La scienza però non contraddice, non annulla, anzi fortifica e dimostra lo stesso concetto della vita. Anche per Dante la santificazione è posta nella contemplazione; l'oggetto della contemplazione è Dio; la beatitudine è la visione di Dio; al sommo della scala de' Beati mette i contemplanti, non gli operanti; ma per giungere all'unione con Dio non basta volere, bisogna sapere, ci vuole la sapienza che è amore e scienza, unità del pensiero e della vita. Perciò Virgilio non può esser ragione che non sia anche amore, e Beatrice non può esser fede che non sia anche grazia; Dante stesso conosce e vuole a un tempo; ogni suo atto del conoscere mena a un suo atto del volere. L'intelletto è in cima della scala; l'amore dee essere inteso, se ne dee avere "intelletto„.

Tale è la soluzione dantesca. A quattro secoli di distanza il problema si ripresenta, ma i termini sono mutati. Il punto di partenza non è più l'ignoranza, la selva oscura, ma la sazietà e vacuità della scienza, l'insufficienza della contemplazione, il bisogno della vita attiva. La sapiente Beatrice si trasforma nell'ignorante e ingenua Margherita; e Fausto non contempla ma opera; anzi il suo male è stato appunto la contemplazione, lo studio della scienza, e il rimedio che cerca è ribattezzarsi nelle fresche onde della vita. Ma al tempo di san Tommaso la ragione entrava appena nella sua giovinezza; sorgea da lungo ozio, curiosa, credula, acuta, tanto più confidente quanto meno esperta della misura di sè e delle cose; le si domandava tutto e prometteva tutto. Dovea ella darci la pietra filosofale del mondo morale: la felicità. Lo scopo della scienza non era speculativo solamente, ma pratico. Nell'ordine speculativo era già conseguito il suo scopo, divenuta per Dante un libro chiuso di cui tutte le pagine sono scritte. Ma la scienza dee operare anche sulla volontà, menare a virtù e felicità. E se questo miracolo non era ancora avvenuto, se la realtà era tanto disforme alla scienza, doveasene recare la cagione, secondo Dante e i contemporanei, all'ignoranza. Bisognava dunque volgarizzare la scienza, darle uno scopo morale, drizzarla all'opera. Indi l'importanza che ebbe l'etica e la rettorica, la scienza de' costumi e l'arte della persuasione.

I tentativi fatti, compreso il *Convito,* furono infelici.

Trattandosi di verità da esporre e non da cercare, manca lo spirito e l'ardore scientifico; manca in tutti, anche in Dante. La stessa esposizione non è libera, predeterminata da forme scolastiche. Da queste condizioni non potea uscire una letteratura filosofica; quella forma, propria degli uomini meditativi, che ti rivela non solo l'idea, ma come in te nasce, come la si presenta, con esso i sentimenti che l'accompagnano, pregna di altre idee, le quali, per la potenza comprensiva della parola, intravvedi, ancora senza contorni, mobili, nascituro. Qui sta la vita superiore della forma filosofica, generata immediatamente dal travaglio del pensiero, che mette in moto tutte le altre facoltà, compresa l'immaginazione. In quei tentativi il contenuto scientifico ci sta, non nel punto che tu lo trovi e vi metti sopra la mano, ma già trovato, divenuto nello spirito un antecedente non esaminato, tolto pesolo e grezzo dalla scuola. La terra si manifesta meglio al coltivatore che al proprietario. Dante sa di avere i tali fondi, ma non ci va; non entra in comunione con quelli, non vive della vita de' campi, non li lavora: li conosce sulla carta. Rimane una proprietà astratta, senza effettiva possessione, senza assimilazione, un "mio„ che non è me, non è fatto parte dell'anima mia. Non ci è investigazione e non ci è passione, dico la passione che è generata da un amoroso lavoro intellettuale. Il filosofo fora la superficie e si seppellisce nel mondo sotterraneo, dove, come dice Mefistofele, stanno le profonde radici della scienza. Ma qui la scienza è salita sulla superficie, e se ne coglie i frutti senza fatica. Tutto è dato, la scienza con esso le sue prove e il suo linguaggio; sì che, ferme e intangibili le parti superiori della scienza, non riman libera che l'ultima e più bassa operazione dell'intelletto: distinguere e sottilizzare.

Essendo la scienza base di tutto l'edificio, ne seguitò quella falsa poetica di cui è detto. La letteratura solenne e dotta divenne un istrumento della scienza, un modo di volgarizzarla. E tenne due vie: l'esposizione diretta o allegorica. Nè altro fu l'intendimento di Dante nella rappresentazione dell'altro mondo. Come que' filosofi che sotto nome di Utopia costruiscono un mondo dove sia realizzato il loro sistema, Dante costruisce un mondo allegorico della scienza, dove pur trova modo di esporla in forma diretta nelle sue parti sostanziali.

Egli ha aria di dire: — Volete salvarvi l'anima? venite

appresso a me nell'altro mondo; ivi impareremo dalla bocca de' morti la filosofia morale, la scienza della salvazione. — E i morti parlano ed espongono la scienza, sopratutto in Paradiso, i cui stalli sembrano convertiti in vere cattedre o pulpiti. Nè la scienza è solo nelle parole de' morti, ma anche nella costruzione e rappresentazione dell'altro mondo, dove essa è sposta sotto figura, in forma allegorica. Il sistema insegue il poeta in mezzo a' suoi fantasmi, e dice: — Bada che tu non passeggi per curiosità, per osservare e dipingere; il tuo scopo è l'insegnamento della scienza per la salute dell'anima; non ti dimenticare della scienza. — E la poetica gli soggiunge: — Pensa che tutte le tue invenzioni, belle che sieno e maravigliose, sono nè più nè meno che sciocche bugie, quando non rendono odore di scienza; la poesia è un velo sotto il quale si dee nascondere la dottrina. — Ond'è che il poeta costringe la stessa realtà a produrre un contenuto scientifico: dietro la realtà ci è la scienza, come dietro l'ombra ci è il corpo; qui la scienza è il corpo, e la realtà è l'ombra, *ombrifero prefazio del vero* (*Par.*, XXX, 78); anzi è meno che ombra, perchè nell'ombra ci è pure l'immagine del corpo. È l'alfabeto della scienza, come la parola è del pensiero; un alfabeto composto non di lettere ma di oggetti, ciascuno segno della tale e tale idea.

Questi erano i concetti e queste le forme a cui lo spirito era giunto. Perciò quel concetto fondamentale dell'età, il mistero dell'anima o dell'umana destinazione, non era ancora realizzato come arte; perchè l'arte è realtà vivente, che abbia il suo valore e il suo senso in sè stessa, e qui la scienza, in luogo di calare nel reale ed obbliarvisi, lo tira e lo scioglie in sè.

Il mistero dell'anima era dunque o rozza e greggia realtà nella letteratura popolare, o trattato o allegoria nella letteratura dotta e solenne.

Dante s'impadronì di questo concetto e tentò realizzarlo come arte. Ma ci si mise con le stesse intenzioni e con le stesse forme. Prese quella rozza realtà degli ascetici e volle farne "l'ombrifero prefazio del vero„, l'allegoria della scienza. Da questa intenzione non potea uscir l'arte.

Neppure l'esposizione della scienza in forma diretta è arte. Il poeta che vuole esporre la scienza e vuol pur fare una poesia, si propone un problema assurdo: voler dare corpo a ciò che per sua natura è fuori del corpo. La poesia

si riduce dunque a un puro abbigliamento esteriore: non penetra l'idea, non se l'incorpora; l'idea rimane invitta nella sua astrazione. Dante spiega in questo assunto tutte le forze della sua immaginazione; nessuno più di lui ha saputo con tanta potenza assalire la scienza nel proprio campo e farle forza; ma questo connubio della poesia e della scienza, ch'egli chiama nel *Convito* un eterno matrimonio, non è uno di due, è un eterno due. La poesia può farle preziosi doni: può vestirla sontuosamente, ingemmarla, girarle attorno carezzevole; può abbigliarla, non possederla. E la possiede allora solamente quando non la vede più fuori di sè, perchè è divenuta la sua vita e anima: la realtà.

L'allegoria è una prima forma provvisoria dell'arte. È già la realtà, che però non ha valore in sè stessa ma come figura, il cui senso e il cui interesse è fuori di sè, nel figurato, oggetto o concetto che sia. E poichè nel figurato ci è qualche cosa che non è nella figura, e nella figura ci è qualche cosa che non è nel figurato, la realtà, divenuta allegorica, vi è necessariamente guasta e mutilata. O il poeta le attribuisce qualità non sue ma del figurato, come il veltro che si ciba di sapienza e di virtude, o che esprime di lei solo alcune parti, e non perchè sue ma perchè si riferiscono al figurato, come il Grifone del Purgatorio (*Inf.*, I, 104; *Purg.* XXXIII, 47). In tutti e due i casi la realtà non ha vita propria, o per dir meglio non ha vita alcuna; l'interesse è tutto nel figurato, nel pensiero. Ora, o il pensiero è oscuro, e cessa ogni interesse; o è dubbio, di maniera che ti si affaccino più sensi, e tu rimani sospeso e raffreddato; o è chiaro, e lo hai innanzi nella sua generalità, senza carattere poetico. La selva è figura della vita terrena. E la vita terrena, appunto perchè figurato, ti si porge spoglia di ogni particolare, per cui e in cui è vita, generale e immobile come un concetto. Questo povero figurato è condannato, come Pier delle Vigne, a guardarsi il suo corpo penzolare innanzi senza che mai sen rivesta; e non propriamente suo, perchè quel corpo singolare, che chiamasi "figura„, serve a due padroni: è sè ed un altro, è insieme lettera e figura; un corpo a due anime, rappresentato in guisa che prima paia sè stesso, la selva, e, considerato attentamente, mostri in sè le orme di un altro. Talora la figura fa dimenticare il figurato; talora il figurato strozza la figura. Per lo più nel senso letterale penetrano parti-

colari estranei che lo turbano e lo guastano; e, per volerci procurare un doppio cibo, ci si fa stare digiuni.

Adunque in queste forme non ci è ancora arte. La realtà ci sta o come immagine del pensiero astratto ed estrinseco, o come figura di un figurato parimente astratto ed estrinseco. Non ci è compenetrazione dei due termini. Il pensiero non è calato nell'immagine; il figurato non è calato nella figura. Hai forme iniziali dell'arte: non hai ancora l'arte.

Dante si è messo all'opera con queste forme e con queste intenzioni. Se l'allegoria gli ha dato abilità a ingrandire il suo quadro e a fondere nel mondo cristiano tutta la coltura, mitologia, scienza e storia, ha d'altra parte viziato nell'origine questo vasto mondo, togliendogli la libertà e spontaneità della vita, divenuto un pensiero e una figura, una costruzione *a priori*, intellettuale nella sostanza, allegorica nella forma.

E se la *Commedia* fosse assolutamente in questi termini, sarebbe quello che fu il *Tesoretto* prima e il *Quadriregio* poi, grottesca figura d'idee astratte.

Ma dirimpetto a quel mondo della ragione astratta viveva un mondo concreto e reale, la cui base era la storia del Vecchio e Nuovo Testamento nella sua esposizione letterale e allegorica, e che, nelle allegorie, nei misteri, nei cantici, nelle laude, nelle visioni, nelle leggende, avea avuta già tutta una letteratura. Era la letteratura degli uomini semplici, poveri di spirito. A costoro la via a la salute era la contemplazione non di esseri allegorici, figurativi della scienza, ma reali: Dio, la Vergine, Cristo, gli angioli, i santi, l'inferno, il purgatorio, il paradiso, ciò che essi chiamavano "l'altra vita„, non figura di questa, anzi la sola che essi chiamavano realtà e verità. Il contemplante o il veggente era il santo, il profeta, l'apostolo, banditore della parola di Dio. Dante, amico della filosofia, contemplando il regno divino, se ne fa non solo il filosofo ma il profeta e l'apostolo, rivelandolo e predicandolo agli uomini; diviene il missionario dell'altro mondo, ed è san Pietro che gli apre la bocca e lo investe della sacra missione:

apri la bocca
E non asconder quel ch'io non ascondo. (*Par.*, XXVII, 66).

Ora questo mondo cristiano, di cui si faceva il profeta, era per lui una cosa così seria, come per tutt'i credenti:

seria nel suo spirito e nella sua lettera. Ne parla col linguaggio della scienza, lo intravvede attraverso la scienza; ma la scienza non lo dissolveva, anzi lo illustrava e lo confermava. Supporre che esso fosse una figura, una forma trovata per adombrarvi i suoi concetti scientifici, è un anacronismo, è un correre sino a Goethe. La scienza penetra in questo mondo come ragionamento o come allegoria, e spiega la sua costruzione e il suo pensiero, a quel modo che il filosofo spiega la natura. E come la natura così l'altro mondo è per Dante più che figura: è vivace e seria realtà, che ha in sè stessa il suo valore e il suo significato.

Nè quel mondo cristiano rimane nella sua generalità religiosa, com'è ne' cantici, nelle prediche e ne' misteri e leggende. Dalla vita contemplativa cala nella vita attiva e si concreta nella vita reale. Essendo la perfezione religiosa nel dispregio de' beni terreni, i credenti, da Francesco d'Assisi a Caterina, non poteano vedere con animo quieto i costumi licenziosi de' chierici e de' frati; la corruzione della città santa, dove Cristo si mercava ogni giorno; il Papa, divenuto sovrano temporale e dominato da fini e interessi terreni, in tresca adultera co' Re. Su questo punto i santi sono così severi come Dante; più avean fede, e maggiore era l'indignazione. Venendo più al particolare, abbiam visto Bonifazio legarsi con Filippo il Bello contro l'Imperatore, ciò che Dante chiama un adulterio, inviare Carlo di Valois a Firenze, cacciarne i Bianchi, instaurarvi i guelfi. Il guelfismo era allora la Chiesa, fatta meretrice del Re di Francia, che la trasse poco poi in Avignone, divenuta pietra di scandalo e aizzatrice di tutte le discordie civili. Come potere e interesse temporale, era essa non solo radice e causa della corruzione del secolo, ma impedimento alla costituzione stabile delle nazioni, e massime d'Italia, in quella unità civile o imperiale, che rendea immagine dell'unità del regno di Dio. A questo mondo guasto contrapponevano la purezza de' tempi evangelici e primitivi e il vivere "riposato„ e modesto delle città, prima che vi entrasse la corruzione e la licenza de' costumi, di cui la Chiesa dava il mal esempio (*Par.*, XV, 130).

Come si vede, il mondo politico entrava per questa via nel mondo cristiano, e ne facea parte sostanziale. La politica non era ancora una scienza con fini e mezzi suoi: era un'appendice dell'etica e della rettorica. E, come vita

reale, il suo modello era il mondo cristiano, di cui si ricordava un'immagine pura in tempi più antichi, una specie di età dell'oro della vita cristiana.

Questo mondo cristiano-politico non era già per Dante una contemplazione astratta e filosofica. Mescolato nella vita attiva, egli era giudice e parte. Offeso da Bonifazio, sbandito da Firenze, errante per il mondo tra speranze e timori, fra gli affetti più contrarii, odio e amore, vendetta e tenerezza, indignazione e ammirazione, con l'occhio sempre volto alla patria che non dovea più vedere, in quella catastrofe italiana c'era la sua catastrofe, le sue opinioni contraddette, la sua vita infranta nel fiore dell'età e offesi i suoi sentimenti di uomo e di cittadino. Le sue meditazioni, le sue fantasie mandano sangue. Non è Omero, contemplante sereno e impersonale; è lui in tutta la sua personalità; vero microcosmo, centro vivente di tutto quel mondo, di cui era insieme l'apostolo e la vittima.

Se dunque, come filosofo e letterato, involto nelle forme e ne' concetti dell'età, volea costruire un mondo etico o scientifico in forma allegorica, come entra in quel mondo, non vi trova più la figura. Simile a quel pittore che s'inginocchia innanzi al suo san Girolamo, trasformatasi nell'immaginazione la figura nella persona del santo, egli cerca la figura e trova una realtà piena di vita, trova sè stesso.

Oltre a ciò, Dante era poeta. Invano afferma che "poeta„ vuol dire "profeta„, banditore del vero. Sublime ignorante, non sapea dov'era la sua grandezza. Era poeta e si ribella all'allegoria. La favola, ciò ch'egli chiama "bella menzogna„, lo scalda, lo soverchia, e vi si lascia ir dietro come innamorato, nè sa creare a metà, arrestarsi a mezza via. Nel caldo dell'ispirazione non gli è possibile starsi col secondo senso innanzi e formar figure mozze, che vi rispondano appuntino, particolare con particolare, accessorio con accessorio, come riesce a' mediocri. La realtà straripa, oltrepassa l'allegoria, divien sè stessa; il figurato scompare, in tanta pienezza di vita, fra tanti particolari. Indi la disperazione de' comentatori: egli fece il suo mondo e lo abbandonò alle dispute degli uomini.

Per metter d'accordo la sua poetica con la sua poesia, Dante sostiene nel *Convito* che il senso letterale dee essere indipendente dall'allegorico, di modo che sia intelligibile per sè stesso. Con questa scappatoia si è salvato dalle

strette dell'allegoria, ed ha conquistato la sua libertà d'ispirazione, la libertà e indipendenza delle sue creature. Sia pure l'altro mondo figura della scienza; ma è, prima e innanzi tutto, l'altro mondo, e Virgilio è Virgilio, e Beatrice è Beatrice, e Dante è Dante; e se di alcuna cosa ci dogliamo, è quando il secondo senso vi si ficca dentro e sconcia l'immagine e guasta l'illusione.

Sicchè nella *Commedia*, come in tutt'i lavori d'arte, si ha a distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo: ciò che il poeta ha voluto e ciò che ha fatto. L'uomo non fa quello che vuole, ma quello che può. Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. Vedete Brunetto e Frezzi. Ivi, tutto è chiaro, logico e concorde: la realtà è una mera figura. Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte.

Come l'argomento siasi affacciato a Dante non è chiaro. Le memorie secrete del genio non sono scritte ancora, e mal si può indovinare da quello che è espresso quello che è preceduto nello spirito d'un autore. È difficile far la geologia di un lavoro d'arte, trovare nel definitivo le tracce del provvisorio. È probabile che la *Commedia* sia stata vagamente concepita fin dalla giovinezza, ad imitazione di quelle commedie dell'anima, di quelle visioni dell'altra vita, così in voga: e che dapprima il poeta pensasse solo alla glorificazione di Beatrice e alla rappresentazione pura e semplice dell'altro mondo; e forse de' frammenti e anche de' canti furono scritti prima che un disegno ben chiaro e concorde gli entrasse in mente. Questo è il tempo oscuro alla critica e altamente drammatico, il tempo de' tentennamenti, del silenzioso contendere con sè stesso, degli abbozzi, del va e vieni: storia intima del poeta. Il quale, quando gli si mostra l'argomento, vede per prima cosa dissolversi quella parte di realtà che vi risponde, fluttuante come in una massa di vapori guardata da alto, dove gli alberi, i campanili, i palazzi, tutte le figure si decompongono e si offrono a frammenti. Chi non ha la forza di uccidere la realtà, non ha la forza di crearla. Ma sono frammenti già penetrati di virtù attrattiva, amorosi, che si cercano, si congregano, con desiderio, con oscuro presentimento della nuova vita a cui sono destinati.

La creazione comincia veramente quando quel mondo tumultuario e frammentario trovi un centro intorno a cui stringersi. Allora esce dall'illimitato che lo rende fluttuante e prende una forma stabile; allora nasce e vive, cioè si sviluppa gradatamente secondo la sua essenza. Ora il mondo dantesco trovò la sua base nella idea morale.

La idea morale non è concetto arbitrario ed estrinseco all'argomento: è insito nell'altro mondo, è il suo concetto; perchè senza di quella l'altro mondo non ha ragion d'essere. La base dunque è vera, è nell'argomento; e se difetto c'è, il difetto è nella natura dell'argomento. Ma Dante, meditandovi sopra, e non come poeta ma come filosofo, valicò l'argomento. Non è contento che la ci sia, ma la mostra e la spiega. E non si contenta neppure di questo. Quella idea diviene la filosofia, tutto un sistema di concetti ben coordinato; e non è più la base, il senso interiore dell'altro mondo, a quel modo che lo spirito è nella natura, ma è essa il contenuto, essa l'argomento, essa lo scopo. Così quella vivace realtà si va ad evaporare in una generalità filosofica, e il lavoro diviene un insegnamento morale-politico sotto il velo dell'altro mondo. Il poeta spontaneo e popolare si volta nel poeta dotto e solenne. Descrivere l'altro mondo così alla semplice e nel suo senso immediato gli pare un frivolo passatempo, la maniera de' narratori volgari. La lettera ci è, ma è per i profani, per gli uomini semplici, che non vedono di là dell'apparenza. Ma egli scrive per gli iniziati, per gl'intelletti sani, e loro raccomanda di non fermarsi alla corteccia, di guardare di là! E tutti si son messi a guardare di là.

Così sono nati due mondi danteschi, uno letterale e apparente, l'altro occulto: la figura e il figurato. E poichè l'interesse è in questo senso occulto, in questo di là, i dotti si son messi a cercarlo. L'hanno cercato, e non l'hanno trovato; e dopo tante dispute e vane congetture, esce infine il buon senso, esce Voltaire e dice: — Gl'italiani lo chiamano divino, ma è una divinità occulta; pochi intendono i suoi oracoli; la sua fama si manterrà sempre, perchè nessuno lo legge. — E Voltaire vuol dire: — Abbiamo sudato parecchi secoli per capirti; e poichè non ti vuoi far capire, statti con Dio. — E vuol dire ancora: — Ne val poi la pena? è una falsa divinità quella che rimane nascosta. — Pure nè il *veto* del Voltaire valse ad arrestare le

ricerche, nè il suo disprezzo ad intiepidire l'ammirazione. Con nuovo ardore italiani e stranieri si misero a interpretare questo Giano a due facce o piuttosto a due mondi, l'uno visibile e l'altro invisibile; ciascuno si provò ad alzare un lembo del velo di cui si è ravvolto il Dio. Ma nè acutezza d'ingegno nè copia di dottrina nè profonda conoscenza di quei tempi nè studio paziente delle altre sue opere hanno potuto trarci fuori delle ipotesi e delle congetture. Gli antichi interpreti dissentivano nei particolari; il dissenso de' moderni è più profondo; hai interi sistemi che si confutano a vicenda. Oggi ancora non si pubblica un Dante in Germania che non ci si appicchino nuove spiegazioni; non puoi leggere una critica della *Commedia,* che non ti trovi ingolfato in un pelago di quistioni. Dante è divenuto un nome che spaventa, irto di sillogismi e soprasensi, e spesso sei ridotto a domandarti: — Qual è il vero Dante? — Poichè ciascun comentatore ha il suo, ciascuno gli appicca le opinioni e passioni sue, e lo fa cantare a suo modo; e chi ne fa un apostolo di libertà, di umanità, di nazionalità, chi un precursore di Lutero, chi un santo Padre. Cercano Dante dove non è, cercano i suoi pregi dove sono i suoi difetti; e qual maraviglia che il Lamartine alla sua volta, cercandolo colà e non vel trovando, si sia affrettato a conchiudere: — Dunque Dante non esiste? — Io ne conchiudo: — Poichè non è là, cerchiamolo altrove. — La grandezza del Dio non è nel santuario, ma là dove si mostra con tanta pompa, al di fuori. A forza di cercar maraviglie in un mondo ipotetico, non vediamo quelle che ci si affacciano innanzi. Parlando a coro della dignità della *Commedia* e de' veri e del senso arcano, si è data una importanza fattizia a questo mondo intellettuale — allegorico, se non fosse per altro, per la fatica che ci si è spesa. Se Dante tornasse in vita, sentendo dire che Beatrice è l'eresia o la sua anima, che le arpie sono i monaci domenicani, che Lucifero è il Papa, che il suo vocabolario è un gergo settario, e vedendo quanti sensi occulti gli sono affibbiati, potrebbe a più d'uno tirar le orecchie e dire: — Cotesto *arri* non ci misi io. — Ma gli si potrebbe rispondere: — Vostra colpa: perchè non siete stato più chiaro? Ci avete promessa un'allegoria: perchè non ci avete data un'allegoria? La vostra figura non risponde appuntino al figurato: perchè l'avete fatta sì bella? perchè le avete data tanta realtà? In tanta ricchezza di partico-

lari, dove o come trovare l'allegoria? E qual maraviglia che la stessa figura significhi una per me e una per voi? qual maraviglia che nella stessa figura si trovi di che provare la verità di tre o quattro interpretazioni? E ci fosse solo un senso! Ma ci fate sapere che, oltre all'allegorico, ci è il senso morale e l'anagogico: dove trovare il bandolo? I vostri ascetici gridano che il corpo è un velo dello spirito; ma il peccatore fa di cappello allo spirito e adora la carne. E anche voi gridate che i versi sono un velo della dottrina; e, come il peccatore, piantate lì il figurato, e correte appresso alla figura, e la fate così impolpata, così corpulenta, che è un velo denso e fitto, di là dal quale non si vede nulla, e perciò si vede tutto, quello che intendete voi e quello che intendiamo noi. Se dunque la vostra allegoria è come l'ombra di Banco, messa tra voi e noi, che ci toglie la vostra vista; se il vostro poema è divenuto un immenso geroglifico, un mondo ignoto, alla cui scoperta si son messi infruttuosamente molti Colombi; di chi è la colpa? Non è forse della vostra poca logica, che altro intendete e altro fate? — Rimproveri che sono un elogio.

Così è. Dante è stato illogico; ha fatto altra cosa che non intendeva. Ciascuno è quello che è, anche a suo dispetto, anche volendo essere un altro. Dante è poeta e, avviluppato in combinazioni astratte, trova mille aperture per farvi penetrare l'aria e la luce. Tratto ad una falsa concezione dal vezzo dei tempi, valica l'argomento e si trova in un mondo di puri concetti, e fa di questi la sua intenzione, e si tira appresso tutta la realtà e ne vuol fare la figura de' suoi concetti. Ma, come attinge il reale, ivi sente sè stesso, ivi genera, ivi l'ingegno trova la sua materia; queste figure prendono corpo, acquistano una vita propria; e le dirette creature libere e indipendenti, se quella benedetta intenzione non vi fosse rimasta attaccata come una palla di piombo, impacciando a volta a volta i loro movimenti. Così quel mondo intenzionale, tanto caro al poeta, si è ito come nebbia dissipando innanzi alla luce del mondo reale, solo rimasto vivo. Tutto l'altro è l'astratto di quel mondo, è il lavoro oltrepassato: non è la *Commedia;* è il suo di là, la sua nebbia, che pur penetra qua e là e lascia delle grandi ombre, che gl'interpreti dilatano e trasformano in una sola e vasta ombra. A quel modo che i geologi scoprono i vestigi di

forme imperfette, che attestano la lenta e progressiva formazione della materia, qui si discernono i frammenti di un mondo prosaico, intellettuale, allegorico, scissi, isolati, sterili, più o meno tollerabili, secondo la maggiore o minore abilità dell'esposizione, inviluppati in una forma più alta, alla quale il genio sospinse il poeta attraverso gli errori della sua poetica. I quali frammenti sono i fossili della *Commedia,* morti già da gran tempo, vivi solo agli eruditi, i geologi della letteratura; e se la morte non ha potuto seco involgere il rimanente, gli è che il vero lavoro è in questo rimanente, dotato di una vita così fresca e tenace, che distende un po' di sua luce anche sulle parti morte. Quel contenuto astratto vive in grazia del mondo in cui si trova entrato; spiccatenelo, isolatelo, e non se ne parlerebbe più.

Che cosa è dunque la *Commedia?* È il medio evo realizzato, come arte, malgrado l'autore e malgrado i contemporanei. E guardate che gran cosa è questa! Il medio evo non era un mondo artistico, anzi era il contrario dell'arte. La religione era misticismo, la filosofia scolasticismo. L'una scomunicava l'arte, abbruciava le immagini, avvezzava gli spiriti a staccarsi dal reale. L'altra viveva di astrazioni e di formole e di citazioni, drizzando l'intelletto a sottilizzare intorno a' nomi e alle vacue generalità che si chiamavano " essenze „. Gli spiriti erano tirati verso il generale, più disposti a idealizzare che a realizzare: ciò che è proprio il contrario dell'arte. Nei poeti semplici trovi il reale rozzo, senza formazione, come ne' misteri, nelle visioni, nelle leggende. Ne' poeti solenni trovi una forma o crudamente didascalica o figurativa e allegorica. L'arte non era nata ancora. C'era la figura; non c'era la realtà nella sua libertà e personalità.

Dante raccoglie da' misteri la commedia dell'anima, e fa di questa storia il centro di una sua visione dell'altro mondo. Tutta questa rappresentazione non è che senso letterale: la visione è allegorica, i personaggi sono figure e non persone; ma ciò che è attivo nel suo spirito lo porta verso la figura e non verso il figurato. La sua natura poetica, tirata per forza nelle astrattezze teologiche e scolastiche, ricalcitra e popola il suo cervello di fantasmi, e lo costringe a concretare, a materializzare, a formare anche ciò che è più spirituale e impalpabile, anche Dio. Quel mondo letterale lo ammalia, lo perseguita, lo assedia

e non posa che non abbia ricevuta la sua forma definitiva; e non è più lettera ma è spirito, non è più figura ma è realtà: è un mondo in sè compiuto e intelligibile, perfettamente realizzato. Visione e allegoria, trattato e leggenda, cronache, storie, laude, inni, misticismo e scolasticismo, tutte le forme letterarie e tutta la cultura dell'età sta qui dentro inviluppata e vivificata, in questo gran mistero dell'anima o dell'umanità: poema universale, dove si riflettono tutt'i popoli e tutti i secoli che si chiamano il medio evo.

Ma questo mondo artistico, uscito da una contraddizione tra l'intenzione del poeta e la sua opera, non è compiutamente armonico, non è schietta poesia. La falsa coscienza poetica disturba l'opera di quella geniale spontaneità, e vi gitta dentro un tentennare, un non so che di mal sicuro e di non compiuto, una mescolanza e crudezza di colori. Il pensiero, ora nella sua crudità scolastica, ora abbellito d'immagini che pur non bastano a vincere la sua astrattezza, vi ha troppo gran parte. Le sue figure allegoriche ricordano talora più i mostri orientali che la schietta bellezza greca: personificazioni astratte, anzi che persone conscie e libere. Preoccupato del secondo senso che ha in mente, spesso gli escono particolari estranei alla figura, che turbano e distruggono il lettore e gli rompono l'illusione. La presenza perenne di un altro senso, che aleggia al di sopra della rappresentazione ed introducevisi a quando a quando, ne turba la chiarezza e l'armonia. Anche lo stile, inviluppato alcuna volta in rapporti lontani e sottili, perde la sua lucidità e riesce intralciato e torbido. Non è un tempio greco: è un tempio gotico, pieno di grandi ombre, dove contrari elementi pugnano non bene armonizzati. Or rozzo, or delicato. Ora poeta solenne, or popolare. Ora perde di vista il vero e si abbandona a sottigliezze, ora lo intuisce rapidamente e lo esprime con semplicità. Ora rozzo cronista, ora pittore finito. Ora si perde nelle astrattezze, ora di mezzo a quelle fa germogliare la vita. Qui cade in puerilità, là spicca il volo a sopraumane altezze. Mentre tien dietro a un sillogismo, brilla la luce dell'immagine. E mentre teologizza scoppia la fiamma del sentimento. Talora ti trovi innanzi ad una fredda allegoria, quando tutto ad un tratto vi senti dentro tremare la carne. Talora la sua credulità ti fa sorridere, talora la sua audacia ti fa stupire. Fu un

piccolo mondo, dove si rifletteva tutta l'esistenza, com'era allora. I contrari elementi che fermentavano in una società ancora nello stato di formazione, contendevano in lui. E senza che ne avesse coscienza. Se guardi alle sue aspirazioni, tutto è armonia. Filosofo, pensa il regno della scienza e della virtù. Cristiano, contempla il regno di Dio. Patriota, sospira al regno della giustizia e della pace. Poeta, vagheggia una forma tutta luce e proporzione e armonia, lo "bello stile„; il suo autore è Virgilio. Maggiore era la barbarie e la rozzezza, e più si vagheggiava un mondo armonico e concorde. Ma il poeta è inviluppato egli medesimo in quella rozza realtà e in quelle forme discordi; e ne sente la puntura, e gli manca la serenità dell'artista. E gli esce dalla fantasia un mondo dell'arte in gran parte realizzato, ma dove pur trovi gli angoli e le scabrosità di una materia non perfettamente doma.

Entriamo in questo mondo, e guardiamolo in sè stesso e interroghiamolo. Perchè un argomento non è *tabula rasa,* dove si può scrivere a genio; ma è marmo già incavato e lineato, che ha in sè il suo concetto e le leggi del suo sviluppo. La più grande qualità del genio è d'intendere il suo argomento, e diventare esso, risecando da sè tutto ciò che non è quello. Bisogna innamorarsene, vivere ivi dentro, essere la sua anima o la sua coscienza. E parimente il critico, in luogo di porsi innanzi regole astratte, e giudicare con lo stesso criterio la *Commedia* e l'*Iliade* e la *Gerusalemme* e il *Furioso,* dee studiare il mondo formato dal poeta, interrogarlo, indagare la sua natura, che contiene in sè virtualmente la sua poetica, cioè le leggi organiche della sua formazione, il suo concetto, la sua forma, la sua genesi, il suo stile. Che cosa è l'altro mondo?

È il problema dell'umana destinazione sciolto, è il mistero dell'anima spiegato, è la fine della storia umana, il mondo perfetto, l'eterno presente, l'immutabile necessità. Nella natura non ci è più accidente, nell'uomo non ci è più libertà. La natura è predeterminata e fissata secondo una logica preconcetta, secondo l'idea morale. Reale e ideale diventano identici, apparenza e sostanza è tutt'uno. L'uomo non ha più libero arbitrio: è lì, fissato e immobilizzato, come natura. Ogni azione è cessata; ogni vincolo che lega gli uomini in terra è sciolto: patria, famiglia, ricchezze, dignità, costumi. Non c'è più successione, nè sviluppo, non principio e non fine: manca il racconto

e manca il dramma. L'individuo scompare nel genere. Il carattere, la personalità, non ha modo di manifestarsi. Eterno dolore, eterna gioia, senza eco, senza varietà, senza contrasto nè gradazione. Non ci è epopea, perchè manca l'azione; non ci è dramma, perchè manca la libertà: la lirica è l'immutabile e monotona espressione di una sola "aria„; rimane l'esistenza nella sua immobile estrinsechezza, descrizione della natura e dell'uomo.

Che cosa è dunque l'altro mondo per rispetto all'arte? È visione, contemplazione, descrizione: una storia naturale.

Ma in questa visione penetra la leggenda o il mistero, perchè ivi dentro è rappresentata la commedia o redenzione dell'anima nel suo pellegrinaggio dall'umano al divino, *di Fiorenza in popol giusto e sano* (*Par.*, XXXI, 39). Ci hai dunque l'apparenza di un dramma, che si svolge nell'altro mondo, i cui attori sono Dante, Virgilio, Catone, Stazio, il demonio, Matilde, Beatrice, san Pietro, san Bernardo, la Vergine, Dio; dramma allegorico, come allegorica è la *Commedia dell'anima*. Dico apparenza di un dramma, perchè la santificazione nasce non dall'operare ma dal contemplare, e Dante contempla, non opera, e gli altri mostrano, insegnano. Il dramma dunque svanisce nella contemplazione.

Questo mondo così concepito era il mondo de' misteri e delle leggende, divenuto mondo teologico scolastico in mano a' dotti. Dante lo ha realizzato, gli ha dato l'esistenza dell'arte, ha creato quella natura e quell'uomo. E se il suo mondo non è perfettamente artistico, il difetto non è in lui, ma in quel mondo, dove l'uomo è natura e la natura è scienza, e da cui è sbandito l'accidente e la libertà, i due grandi fattori della vita reale e dell'arte.

Se Dante fosse frate o filosofo, lontano dalla vita reale, vi si sarebbe chiuso entro e non sarebbe uscito da quelle forme e da quell'allegoria. Ma Dante, entrando nel regno de' morti, vi porta seco tutte le passioni de' vivi, si trae appresso tutta la terra. Dimentica di essere un simbolo o una figura allegorica; ed è Dante, la più potente individualità di quel tempo, nella quale è compendiata tutta l'esistenza, com'era allora, con le sue astrattezze, con le sue estasi, con le sue passioni impetuose, con la sua civiltà e la sua barbarie. Alla vista e alle parole di un uomo vivo le anime rinascono per un istante, risentono l'antica vita, ritornano uomini; nell'eterno ricompa-

risce il tempo; in seno dell'avvenire vive e si muove l'Italia, anzi l'Europa di quel secolo. Così la poesia abbraccia tutta la vita, cielo e terra, tempo ed eternità, umano e divino; ed il poema soprannaturale diviene umano e terreno, con la propria impronta dell'uomo e del tempo. Riapparisce la natura terrestre, come opposizione o paragone o rimembranza. Riapparisce l'accidente e il tempo, la storia e la società nella sua vita esterna ed interiore; spunta la tradizione virgiliana, con Roma capitale del mondo e la monarchia prestabilita; ed entro a questa magnifica cornice hai come quadro la storia del tempo: Bonifazio VIII, Roberto, Filippo il Bello, Carlo di Valois, i Cerchi e i Donati, la nuova e l'antica Firenze, la storia d'Italia e la sua storia, le sue ire, i suoi odii, le sue vendette, i suoi amori, le sue predilezioni.

Così la vita s'integra, l'altro mondo esce dalla sua astrazione dottrinale e mistica, cielo e terra si mescolano; sintesi vivente di questa immensa comprensione Dante, spettatore, attore e giudice. La vita, guardata dall'altro mondo, acquista nuove attitudini, sensazioni e impressioni. L'altro mondo, guardato dalla terra, veste le sue passioni e i suoi interessi. E n'è uscita una concezione originalissima, una natura nuova e un uomo nuovo. Sono due mondi onnipresenti, in reciprocanza d'azione, che si succedono, si avvicendano, s'incrociano, si compenetrano, si spiegano e s'illuminano a vicenda, in perpetuo ritorno l'uno nell'altro. La loro unità non è in un protagonista nè in un'azione nè in un fine astratto ed estraneo alla materia, ma è nella stessa materia; unità interiore e impersonale, vivente indivisibile unità organica, i cui momenti si succedono nello spirito del poeta, non come meccanico aggregato di parti separabili, ma penetranti gli uni negli altri e immedesimantisi, com'è la vita. Questa energica e armoniosa unità è nella natura stessa de' due mondi, materialmente distinti, ma una cosa nell'unità della coscienza. Cielo e terra sono termini correlativi: l'uno non è senza l'altro; il puro reale ed il puro ideale sono due astrazioni: ogni reale porta seco il suo ideale, ogni uomo porta seco il suo inferno e il suo paradiso, ogni uomo chiude nel suo petto tutti gli Dei d'Olimpo; lo scettico può abolire l'inferno, non può abolir la coscienza. Appunto perchè i due mondi sono la vita stessa nelle sue due facce, in seno a questa unità si sviluppa il più vivace dualismo, anzi antagonismo:

l'altro mondo rende i corpi ombre, ombre gli affetti e le grandezze e le pompe, ma in quelle ombre freme ancora la carne, trema il desiderio, suonano d'imprecazioni terrene fino le tranquille vòlte del cielo. Gli uomini, con esso le loro passioni e vizi e virtù, rimangono eterni, come statue, in quell'attitudine, in quella espressione d'odio, di sdegno, di amore, che sono stati còlti dall'artista; ma mentre l'altro mondo eterna la terra, trasportandola nel suo seno e ponendole dirimpetto l'immagine dell'infinito, ne scopre il vano e il nulla: gli uomini sono gli stessi in un diverso teatro, che è la loro ironia. Questa unità e dualità uscente dall'imo stesso della situazione balena al di fuori nelle più varie forme, ora in un'apostrofe, ora in un discorso, ora in un gesto, ora in un'azione, ora nella natura, ora nell'uomo: in questa unità penetra la più grande varietà, nè è facile trovare un lavoro artistico in cui il limite sia così preciso e così largo. Niente è nell'argomento che costringa il poeta a preferire il tal personaggio, il tal tempo, la tale azione: tutta la storia, tutti gli aspetti sotto a' quali si è mostrata l'umanità, sono a sua scelta; e può abbandonarsi a suo talento alle sue ire e alle sue opinioni, e può intramettere nello scopo generale fini particolari senza che ne scapiti l'unità. Il che dà al suo universo compiuta realità poetica, veggendosi nella permanente unità tutto ciò che sorge e dalla libertà dell'umana persona e dall'accidente, e moversi con vario gioco tutt'i contrasti, e il necessario congiunto col libero arbitrio, e il fato col caso.

Adunque, che poesia è codesta? Ci è materia epica, e non è epopea; ci è una situazione lirica, e non è lirica: ci è un ordito drammatico, e non è dramma. È una di quelle costruzioni gigantesche e primitive, vere enciclopedie, bibbie nazionali, non questo o quel genere, ma il Tutto, che contiene nel suo grembo ancora involute tutta la materia e tutte le forme poetiche, il germe di ogni sviluppo ulteriore. Perciò nessun genere di poesia vi è distinto ed esplicato: l'uno entra nell'altro, l'uno si compie nell'altro. Come i due mondi sono in modo immedesimati che non puoi dire: — qui è l'uno, e qui è l'altro —; così i diversi generi sono fusi di maniera che nessuno può segnare i confini che li dividono nè dire: — questo è assolutamente epico e questo è drammatico —

È il contenuto universale, di cui tutte le poesie non

sono che frammenti, il *poema sacro* (*Par.*, XXV, 1), l'eterna geometria e l'eterna logica della creazione incarnata nei tre mondi cristiani; la città di Dio, dove si riflette la città dell'uomo in tutta la sua realtà del tal luogo e del tal tempo; la sfera immobile del mondo teologico, entro di cui si movono tempestosamente tutte le passioni umane.

L'idea, che anima la vasta mole e genera la sua vita e il suo sviluppo, è il concetto di salvazione, la via che conduce l'anima dal male al bene, dall'errore al vero, dall'anarchia alla legge, dal molteplice all'uno. È il concetto cristiano e moderno dell'unità di Dio sostituita alla pluralità pagana. Questo concetto, se fosse solo un di fuori, spiegato nella sua astrattezza dottrinale come pensiero, o rappresentato in forma allegorica come figurato, non basterebbe a generare un'opera d'arte. Ma qui è non solo il di fuori, ma il di dentro; non solo il significato e la scienza di quel mondo, opera di filosofo e di critico, ma principio attivo, com'è nell'uomo e nella natura, che costruisce e forma quel mondo e gli dà una storia e uno sviluppo. Questo principio attivo, se nella sua astrattezza si può chiamare il vero o il bene o la virtù o la legge, come realtà viva e operosa è lo spirito, che ha per suo contrario la materia o la carne, dove sta come in una prigione o in un *vasello* (*Purg.*, XXV, 45), da cui si sforza di uscire. La vita è perciò un antagonismo, una battaglia tra lo spirito e la carne, tra Dio e il demonio. E la sua storia è la progressiva vittoria dello spirito, la costui consapevolezza e libertà sotto le forme in cui vive, il suo successivo assottigliarsi e scorporarsi e idealizzarsi sino a Dio, assoluto spirito, la Verità, la Bontà, l'Unità, l'ultimo Ideale. Il concetto dantesco, lo spirito che abita per entro al suo mondo, è dunque la progressiva dissoluzione delle forme, un costante salire "di carne a spirto„, l'emancipazione della materia e del senso mediante l'espiazione e il dolore, la collisione tra il satanico e il divino, l'inferno e il paradiso, posta e sciolta. Omero trasporta gli Dei in terra e li materializza; Dante trasporta gli uomini nell'altro mondo e li spiritualizza. La materia vi è parvenza; lo spirito solo è; gli uomini sono ombre: i fatti umani si riproducono come fantasmi innanzi alla memoria; la terra stessa è una rimembranza che ti fluttua avanti come una visione; il reale, il presente è l'infinito spirito; tutto l'altro è *vanità che par persona* (*Inf.*, VI, 36). Questo assottigliamento è pro-

gressivo; il velo si fa sempre più trasparente. L'inferno è la sede della materia, il dominio della carne e del peccato: il terreno vi è non solo in rimembranza, ma in presenza; la pena non modifica i caratteri e le passioni; il peccato, il terrestre si continua nell'altro mondo e s'immobilizza in quelle anime incapaci di pentimento: peccato eterno, pena eterna. Nel purgatorio cessano le tenebre, e ricomparisce il sole, la luce dell'intelletto, lo spirito: il terreno è rimembranza penosa che il penitente si studia di cacciar via; e lo spirito, sciogliendosi dal corporeo, si avvia al compiuto possesso di sè, alla salvazione. Nel paradiso l'umana persona scomparisce, e tutte le forme si sciolgono ed alzano nella luce; più si va su, e più questa gloriosa trasfigurazione s'idealizza, insino a che al cospetto di Dio, dell'assoluto spirito, la forma vanisce e non rimane che il sentimento:

Tutta cessa
Mia visione, ed ancor mi distilla
Nel cor lo dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
Così al vento nelle foglie lievi
Si perdea la sentenzia di Sibilla. (*Par.*, XXXIII, 61).

Questo concetto comprende tutto lo scibile e tutta la storia; non solo costruisce e sviluppa il mondo dantesco, ma lo incontrate sempre vivo nel cammino intellettuale e storico della vita, sotto tutte le forme, in tutte le quistioni che si affacciano al poeta, in religione, in filosofia, in politica, in morale; e così si concreta e compie in tutti gl'indirizzi della vita. In religione, è il cammino dalla lettera allo spirito, dal simbolo all'idea, dal Vecchio al Nuovo Testamento; nella scienza, dall'ignoranza e dall'errore alla religione e dalla ragione alla rivelazione; in morale, dal male al bene, dall'odio all'amore mediante l'espiazione; in politica dall'anarchia all'unità. Sottoposto alle condizioni di spazio e di tempo, diventa storia: il tale uomo, il tale popolo, il tale secolo. In religione vi sta innanzi la Chiesa romana, il Papato, che il poeta vuole emancipare dalle cure e passioni terrene e ricondurre al suo fine spirituale; in filosofia avete la scienza volgare e la scienza della verità in paradiso; in morale vi stanno innanzi le passioni, le discordie, le colpe e i vizi della barbara età, dalle quali vi sentite a poco a poco allontanare nel vostro cammino verso il sommo Bene; in politica è l'Italia anarchica e

sanguinosa, che il poeta aspira a comporre a pace e concordia nell'unità dell'impero. Così un solo concetto penetra il tutto, come forma, come pensiero e come storia. Mai più vasta e concorde compreensione non era uscita da mente di uomo. Alcuni ci vedono dentro l'altro mondo, e il resto è una intrusione e quasi una profanazione; Edgardo Quinet rimane *choqué* veggendo come le passioni del poeta lo inseguono fino in paradiso; altri ci veggono un mondo politico, di cui quello sia la rappresentazione sotto figura. Chiamano questo poema o religioso o politico o didascalico o morale; lo riducono a querele di cattolici e protestanti, a dispute di guelfi e ghibellini. Guardano non dall'alto del monte, dalla pianura, e prendono per il tutto quello che incontrano nella diritta linea del loro cammino. Ciascuno si fabbrica un piccolo mondo, e dice: — questo è il mondo di Dante —. E il mondo di Dante contiene tutti quei mondi in sè. È il mondo universale del medio evo realizzato dall'arte.

Questa immensa materia si forma e si sviluppa secondo il concetto in tre mondi, de' quali l'inferno e il paradiso sono le due forze in antagonismo, carne e spirito, odio e amore, e il purgatorio è il termine medio o di passaggio: tre mondi, dei quali la letteratura non offriva che povere e rozze indicazioni, e che escono dalla fantasia dantesca vivi e compiuti.

L'inferno è il regno del male, la morte dell'anima e il dominio della carne, il caos: esteticamente è il brutto.

Dicesi che il brutto non sia materia d'arte e che l'arte sia rappresentazione del bello. Ma è arte tutto ciò che vive, e niente è nella natura che non possa esser nell'arte. Non è arte quello solo che ha forma difettiva o in sè contraddittoria, cioè l'informe o il deforme o il difforme; e perciò non è arte il confuso, l'incoerente, il dissonante, il manierato, il concettoso, l'allegorico, l'astratto, il generale, il particolare: tutto questo non è vivo; è abbozzo o aborto di artisti impotenti. L'altro, bello o brutto che si chiami in natura, esteticamente è sempre bello.

In natura il brutto è la materia abbandonata a' suoi istinti, senza freno di ragione: e ne nasce una vita che ripugna alla coscienza morale e al senso estetico. Alla sua vista il poeta vede negata la sua coscienza, negato sè stesso; e perciò lo concepisce come brutto e gli dice: — tu sei brutto —. Più il suo senso morale ed estetico è svi-

luppato, e più la sua impressione è gagliarda, più lo vede vivo e vero innanzi alla immaginazione. Perciò non pensa a palliarlo, e tanto meno ad abbellirlo; anzi lo pone in evidenza e lo ritrae coi suoi proprii colori.

Il brutto è elemento necessario così nella natura come nell'arte; perchè la vita è generata appunto da questa contraddizione tra il vero e il falso, il bene e il male, il bello e il brutto. Toglieto la contraddizione, e la vita si cristallizza. Verità così palpabile, che le immaginazioni primitive posero della vita due principii attivi: il bene e il male, l'amore e l'odio, Dio e il demonio; antagonismo che si sente in tutte le grandi concezioni poetiche. Perciò il brutto, così nella natura come nell'arte, ci sta con lo stesso dritto che il bello, e spesso con maggiori effetti, per la contraddizione che scoppia nell'anima del poeta. Il bello non è che sè stesso: il brutto è sè stesso e il suo contrario; ha nel suo grembo la contraddizione; perciò ha vita più ricca, più feconda di situazioni drammatiche. Non è dunque maraviglia che il brutto riesca spesso nell'arte più interessante e più poetico. Mefistofele è più interessante di Fausto, e l'inferno è più poetico del paradiso.

Dante concepisce l'inferno come la depravazione dell'anima, abbandonata alle sue forze naturali: passioni, voglie, istinti, desiderii, non governati dalla ragione o dall'intelletto; contraddizione ch'egli esprime con l'energia di uomo offeso nel suo senso morale:

> le genti dolorose
> C'hanno perduto il ben dell'intelletto....
> Che libito fe' licito in sua legge....
> Che la ragion sommettono al talento (*Inf.*, III, 17; V, 56; V, 39).

L'anima è dannata in eterno per la sua eterna impenitenza; peccatrice in vita, peccatrice ancora nello inferno, salvo che qui il peccato è non in fatto, ma in desiderio. Onde nell'inferno la vita terrena è riprodotta tal quale, essendo il peccato ancor vivo e la terra ancora presente al dannato. Il che dà all'inferno una vita piena e corpulenta, la quale, spiritualizzandosi negli altri due mondi, diviene povera e monotona. Gli è come un andare dall'individuo alla specie e dalla specie al genere. Più ci avanziamo, e più l'individuo si scarna e si generalizza. Questa è certo perfezione cristiana e morale, ma non è perfezione artistica. L'arte come la natura è generatrice, e le sue creature sono individui, non specie o generi, non

tipi o esemplari; sono *res*, non *species rerum* (*Conv.*, II, 5). Perciò l'inferno ha una vita più ricca e piena, ed è de' tre mondi il più popolare. Aggiungi che la vita terrena o infernale è còlta dal poeta nel vivo stesso della realtà in mezzo a cui si trova, essendo essa la rappresentazione epica della barbarie, nella quale il rigoglio della passione e la sovrabbondanza della vita trabocca al di fuori. Dante stesso è un barbaro, un eroico barbaro, sdegnoso, vendicativo, appassionatissimo: libera ed energica natura. Al contrario la vita negli altri due mondi non ha riscontro nella realtà, ed è di pura fantasia, cavata dall'astratto del dovere e del concetto, e ispirata dagli ardori estatici della vita ascetica e contemplativa.

Essendo l'inferno il regno del male o della materia in sè stessa e ribelle allo spirito, la legge che regola la sua storia o il suo sviluppo è un successivo oscurarsi dello spirito, insino alla sua estinzione, alla materia assoluta.

Il suo punto di partenza è l'indifferente, l'anima priva di personalità e di volontà, il negligente. Il carattere qui è il non averne alcuno. In questo ventre del genere umano non è peccato nè virtù, perchè non è forza operante: qui non è ancora inferno, ma il proinferno, il preludio di esso. Ma se, moralmente considerati, i negligenti tengono il più basso grado nella scala de' dannati, e paiono a Dante *sciaurati* (*Inf.*, III, 64) più che peccatori, il concetto morale rimane estrinseco alla poesia e non serve che a classificare i dannati. Altri sono i criterii del poeta. La morale pone i negligenti sul limitare dell'inferno; la poesia li pone più giù dell'ultimo scellerato, che Dante stima più di questi mezzi uomini. E la poesia è d'accordo con la tempra energica del gran poeta e de' suoi contemporanei. A quegli uomini vestiti di ferro anima e corpo, questi esseri passivi e insignificanti doveano ispirare il più alto dispregio. E il dispregio fa trovare a Dante frasi roventi. Sono uomini che *visser senza infamia e senza lodo*, anzi *mai non fur vivi*. La loro pena è di essere stimolati continuamente, essi che non sentirono stimolo alcuno nel mondo. La pena è minima; eppure tale è la loro fiacchezza morale, sono così vinti nel *duolo*, che lacrimano e gettano le alte strida, che fanno tumultuare l'aria *come la rena quando 'l turbo spira*. A' loro piedi è la loro immagine: il verme. Turba infinita, senza nome: appena accenna ad un solo, e senza nominarlo, *colui che fece per viltate il gran rifiuto* (*Inf.*, III, 36, 64, 33, 30, 60).

Il loro supplizio è la coscienza della loro viltà, il sentirsi dispregiati, cacciati dal cielo e dall'inferno. Ritratto immortale, e popolarissimo, di cui alcuni tratti sono rimasti proverbiali. Esseri poetici, appunto perchè assolutamente prosaici, la negazione della poesia e della vita; onde nasce il sublime negativo degli ultimi tre versi:

> Fama di loro il mondo esser non lassa:
> Misericordia e Giustizia gli sdegna:
> Non ragioniam di lor, ma guarda e passa (*Inf.*, III, 49).

Se i negligenti non sono nell'inferno perchè mancò loro la forza del bene e del male, gl'innocenti e i virtuosi non battezzati non sono in paradiso perchè mancò loro la fede: sono nel Limbo. E anche qui il concetto teologico ci sta per memoria, per semplice classificazione. La poesia nasce da altre impressioni e da altri criteri. Il valore poetico dell'uomo non è nella sua moralità e nella sua fede, ma nella sua energia vitale; non è una idea, ma una forza: il personaggio poetico. Perciò il negligente, considerato esteticamente, è un sublime negativo, la negazione della forza, il non esser vivo. E perciò qui, nel Limbo, la mancanza di fede è un semplice accessorio, e l'interesse è tutto nel valore intrinseco dell'uomo, come essere vivo, come forza. Dio ha lo stesso criterio poetico e dà ad alcuni un luogo distinto, non per la loro maggiore bontà, ma per la fama che loro acquistò in terra la grandezza dell'ingegno e delle opere.

> L'onrata nominanza,
> Che di lor suona su nella tua vita
> Grazia acquista nel ciel, che sì gli avanza. (*Ivi.*, IV, 76).

Concetto poco ascetico e poco ortodosso; ma Dio si fa poeta con Dante e gli fabbrica un Eliso pagano, un Panteon di uomini illustri. E chi vuol trovare le impressioni di Dante, quando alzava questo magnifico tempio della storia e della coltura antica, e le impressioni che ne dovettero ricevere i contemporanei, ricordi le sue impressioni quando, giovinetto, su' banchi della scuola gli si affacciarono le maraviglie di questo mondo greco-latino. Aristotele, Omero, Virgilio, Cesare, Bruto, ciascuno di questi nomi, quante memorie, quante fantasie suscitava! Nudo è qui un elenco di nomi tra alcuni tratti caratteristici che segnano i protagonisti: il *signor dell'altissimo canto*, e *il maestro di color che sanno*. E colui che a quella vista

si sente *esaltare* in sè stesso e s'incorona poeta con le sue mani e si proclama il primo poeta de' tempi nuovi, *sesto tra cotanto senno,* non è il Dante dell'altro mondo, ma Dante Alighieri (*Inf.*, IV, 95 seg.). Ecco ciò che rende il Limbo così interessante, come il mondo de' negligenti: due concezioni originalissime uscite da un profondo sentimento della vita reale e rimaste freschissime ne' secoli. Molti tratti sono ancora oggi in bocca del popolo.

Come l'inferno è concepito e ordinato, lo spiega nel canto XI il poeta stesso, architetto e filosofo delle sue costruzioni. Quel regno del male è partito in tre mondi, rispondenti alle tre grandi categorie del delitto: la incontinenza e violenza, la malizia, e la fredda premeditazione. Ciascuna di queste categorie si divide in generi e specie, in cerchi e gironi. Il concetto etico di questa scala de' delitti è che dove è più ingiuria è più colpa, e l'ingiuria non è tanto nel fatto quanto nell'intenzione. Perciò la malizia e la frode è più colpevole della incontinenza e violenza, e la fredda premeditazione de' traditori è più colpevole della malizia. Indi la storica evoluzione dell'inferno, dove da' meno colpevoli, gl'incontinenti, si passa alla città di Dite, sede de' violenti, e poi si scende in Malebolge, e di là nel pozzo dei traditori. Questo è l'inferno scientifico o etico. Ma non è ancora l'inferno poetico.

La poesia dee voltare questo mondo intellettuale in natura vivente. L'ordine scientifico presenta una serie di concetti astratti; il poetico una serie di figure, di fatti, e d'individui: il primo una serie di delitti, il secondo una serie non solo d'individui colpevoli, ma di tali e tali individui. Dividere in categorie significa considerare in un gruppo d'individui non quello che ciascuno ha di proprio, ma quello che ha di comune col gruppo a cui appartiene. Così una classificazione è possibile, una esatta riduzione a generi e specie. Ma la poesia ritorna l'individuo nella sua libera personalità, e lo considera non come essere morale ma come forza viva e operante. E più in lui è vita, più è poesia. Perciò, se l'inferno, come mondo etico, è il successivo incattivirsi dello spirito, sì che alla violenza, comune all'uomo e all'animale, succede la malizia, *male proprio dell'uomo,* e alla malizia la fredda premeditazione, questo concetto poeticamente rimane ozioso e non serve che alla sola classificazione. Come natura vivente o come forma, l'inferno è la morte progressiva della natura,

la vita e il moto che manca a poco a poco sino alla compiuta immobilità, alla materia, dove insieme con la vita muore la poesia. Indi la storia dell'inferno.

Dapprima la situazione è tragica: il motivo è la passione, dove la vita si manifesta in tutta la sua violenza; perchè la passione raccoglie tutte le forze interiori, distratte e sparpagliate nell'uso quotidiano della vita, intorno a un punto solo, di modo che lo spirito acquista la coscienza della sua libertà infinita. Preso per sè stesso lo spirito ed isolato dal fatto, la sua forza è infinita e non può esser vinta neppure da Dio, non potendo Dio fare ch'esso non creda, non senta, e non voglia quello che crede, sente e vuole. Non vi è donnicciuola così vile, che non si senta forza infinita, quando è stretta dalla passione. — Io ti amo e ti amerò sempre; e se dopo morte si ama, ed io ti amerò, e piuttosto con te in inferno che senza te in paradiso —. Queste sono le eloquenti bestemmie che traboccano da un cuore appassionato, e che rendono eroiche la timida Giulietta e la gentile Francesca.

Ma quando la passione vuole realizzarsi, s'intoppa in un altro infinito, nell'ordine generale delle cose, di cui si sente parte e innanzi a cui è un fragile individuo. E n'esce la tragica collisione tra la passione e il Fato, l'uomo e Dio: il peccato. Nella vita nè la passione nè il fato sono nella loro purezza: la passione ha le sue fiacchezze e oscillazioni; il fato talora è il caso o l'espressione collettiva di tutti gli ostacoli naturali e umani in cui intoppa il protagonista. Ma nell'inferno l'anima è isolata dal fatto, ed è pura passione e puro carattere, perciò inviolabile e onnipotente; e il fato è Dio, come eterna giustizia è legge morale: onde la prima parte dell'inferno, ove incontinenti e violenti, esseri tragici e appassionati, mantengono la loro passione di rincontro a Dio, è la tragedia delle tragedie, l'eterna collisione nelle sue epiche proporzioni.

Tutto questo mondo tragico è penetrato dello stesso concetto. La natura infernale non è ancora laida e brutta; anzi balzan fuori tutt'i caratteri che la rendono un sublime negativo: l'eternità, la disperazione, le tenebre. L'eterno è sublime, perchè ti mostra un di là sempre allo stesso punto, per quanto tu ti avvicini; la disperazione è sublime perchè ti mostra un fine non possibile a raggiungere, per quanto tu operi; la tenebra è sublime, come annullamento della forma e morte della fantasia, per quella

stessa ragione che è sublime la morte, il male, il nulla. Leggete la scritta sulla porta dell'inferno. Ne' primi tre versi è l'eterno immobile che ripete sè stesso: dolore, dolore e dolore; quel luogo, quel luogo e quel luogo; per me, per me, e per me; insino a che in ultimo l'eterno risuona nella coscienza del colpevole come disperazione:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

La luce, il "*dolce lome*„, rende sublimi le tenebre, morte del sole e delle stelle e dell'occhio, come è l'*aer senza stelle*, e il *loco d'ogni luce muto*, e quel *ficcar lo viso al fondo* e *non discernere alcuna cosa* (*Inf.*, III, 9; X, 60; III, 23; V, 28; IV, 11). Certo, l'eternità, le tenebre e la disperazione sono caratteri comuni a tutto l'inferno; ma solo qui sono poesia, quando l'inferno si affaccia per la prima volta alla immaginazione nella gagliardia e freschezza delle prime impressioni. Appresso diventano spettacolo ordinario, come è il sole, visto ogni giorno.

E Dante, che parte da principii preconcetti nelle sue costruzioni scientifiche, quando è tutto nel realizzare e formare i suoi mondi, opera con piena spontaneità, abbandonato alle sue impressioni. Il canto terzo è il primo apparire dell'inferno; e come ci si sente la prima impressione, come si vede il poeta esaltato, turbato dalla sua visione, assediato di forme, di fantasmi, impazienti di venire alla luce! In quel *diverse lingue, orribili favelle*, ecc., non ci è solo il grido de' negligenti: ci è lì tutto l'inferno che manda il suo primo grido. Quel canto del sublime è una sola nota musicale variamente graduata: è l'eterno, il tenebroso, il terribile, l'infinito dell'inferno, che invade e ispira il poeta e vien fuori co' vivi colori della prima impressione; è il vero canto del regno dei morti, della *morta gente;* è l'albero della vita, che il poeta sfronda a foglia a foglia ad ogni passo che fa, e ne toglie la speranza:

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

E ne toglie le stelle:

Risonavan per l'aer senza stelle.

E ne toglie il tempo:

Facevano un tumulto, il qual s'aggira
Sempre in quell'aria senza tempo tinta.

E ne toglie il cielo:

Non isperate mai veder lo cielo.

E ne toglie Dio:

C'hanno perduto il ben dell'intelletto.

(*Inf.*, III, 25; VIII, 85; III, 28; III, 85; III, 18).

Questa natura sublime dapprima è indeterminata, senza contorni, cerchio, loco, null'altro: la diresti natura vuota, se non la riempissero l'eternità e le tenebre e la morte e la disperazione. Nel regno de' violenti prende una forma. Si esce dal sublime: si entra nel bello negativo. Incontri tutto ciò che è figura, ordine, regolarità, proporzione in terra; anzi con vocabolo umano è chiamata città, la città di Dite. Vedi selve, laghi, sepolcri; e l'effetto poetico nasce dal trovare la stessa figura, ma spogliata di tutti gli accessorii che la rendono bella in terra:

Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti,
Non pomi v'eran, ma stecchi con tosco. (*Inf.*, XIII, 4).

La natura, spogliata della sua vita, del suo cielo, della sua luce, delle sue speranze, è un sublime che ti gitta nell'animo il terrore; la natura, spogliata della sua bellezza, è un bello negativo, pieno di strazio e di malinconia. È la natura snaturata, depravata, a immagine del peccato: con la virtù se n'è ita la bellezza, sua faccia.

Questa natura snaturata vien fuori con maggior vita nelle pene. Perchè il concetto nella natura sta immobile come nell'architettura e nella scultura; dove nelle pene acquista ogni varietà di attitudini e di movenze. Le pene sono la coscienza fatta materia, e qui esprimono la violenza della passione. In quella natura eterna e tenebrosa odi un mugghio *come fa mar per tempesta*, (*Inf.*, v. 2[illegible] e il rovescio della grandine, e il cozzo delle moltitudini: moti disordinati, violenti, come i moti dell'animo. Vedi tombe ardenti, laghi di sangue, alberi che piangono e parlano, la natura sforzata e snaturata dal peccatore. Gli strani accozzamenti producono l'effetto del maraviglioso e del fantastico; ma il fantastico è presto vinto e ti piglia il raccapriccio e l'orrore. Il poeta prende in troppa serietà il suo mondo per darsi uno spasso di artista e sorprenderci con colpi di scena: tocca e passa; e non vuol fare effetto sulla tua immaginazione, vuol colpire la tua coscienza. Dove il fantastico è più sviluppato, è nella selva de' suicidi; ma anche lì vien subito la spiegazione, e la maraviglia dà luogo ad una profonda tristezza.

Ma il concetto non ha ancora la sua subiettività, non è ancora anima. Un primo grado di questa forma è nel demonio. Cielo e inferno sono stati sempre popolati di legioni angeliche e sataniche, che riempiono l'intervallo tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e Satana. È la storia del bene e del male, che si sviluppa nella nostra anima, un progressivo indiarsi o indemoniarsi. Diversi di nomi e di forme secondo le religioni e le civiltà, i demòni hanno per base i diversi gradi del male, e per forma il gigantesco e il mostruoso, il puro terrestre, il bestiale giunto all'umano, e spesso preponderante, come nella sfinge (*Purg.*, XXXIII, 47), nella chimera, in Cerbero (*Inf.*, VI, 13). Il demonio di Dante non ha più la sua storia, come in terra: spirito tentatore accanto all'uomo e ribelle e rivale di Dio. Qui è immobilizzato come l'uomo; la sua storia è finita; cosa gli resta? Soffrire e far soffrire, vittima e carnefice a un tempo, simbolo esso stesso e immagine del peccato che flagella nell'uomo. Il Satana di Milton e Mefistofele, che combattono contro Dio e contro l'uomo, erano compiute persone poetiche. Altra è qui la situazione, e altro è il demonio. Esso è il vinto di Dio, e meno che uomo, perchè non è dell'uomo che una sua parte sola, il peccato. È piuttosto tipo, specie, simbolo, che persona. È il più basso gradino nella scala degli esseri spirituali, lo spirito tra l'umano e il bestiale, in cui l'intelletto è ancora istinto e la volontà è ancora appetito. Figure vive e mobili della colpa ma figure, semplice esteriorità: non carattere, non passione, non intelligenza, non volontà. Fra gl'incontinenti e i violenti il demonio è tragico e serio: è azione mimica e tutta esterna, passione tradotta in moti e gesti, senza la parola, salvo brevi imprecazioni. La natura ti dà figura e colore: qui la figura si muove e il colore si anima; è la figura in azione. Il poeta ha scossa la polvere dalle antiche forme pagane, e le ha rifatte e rinnovate. Come, a costruire il suo inferno, toglie alla terra le sue forme e, strappandole dal circolo loro assegnato, le compone diversamente e ti crea una nuova natura; così ad esprimere lo spirito toglie dalla mitologia tutte le forme demoniache, Minos, Caronte, Cerbero, Pluto, Gerione, le Arpie, le Furie, e le trasporta nel suo inferno; le trova vuote e libere, spogliate di concetto, di vita e di religione, e le ricrea, le battezza, impressovi sopra il suo pensiero e la sua religione. Il demonio meno lontano dall'uomo è Caronte, in cui vien fuori l'apparenza di un ca-

rattere: impaziente, rissoso, manesco, che grida e batte. Il poeta si è ben guardato di sviluppare il comico che è in questo carattere: la figura di Caronte rimane severa e grave, e non fa dissonanza con la solennità della natura infernale, dove si trova collocata. Minos è il giudizio rappresentato in modo affatto esteriore e plastico, e rapido come saetta:

Dicono e odono, e poi son giù vòlte (*Inf.*, V, 15).

Le altre figure sono schizzi appena disegnati; ingegnoso è il ritratto di Gerione, che ha ispirato una delle più belle ottave dell'Ariosto (*Inf.*, V, 14; III, 83; VI, 13, 115; XVII, 1; XIII, 10; IX, 38).

Noi concepiamo oramai la costruzione de' singoli canti. Il poeta comincia col porci innanzi la natura del luogo e la qualità della pena; il demonio ora precede, ora vien subito dopo; poi vedi peccatori presi insieme e misti, non ancora l'individuo, ma l'uomo collettivo; gruppi di mezzo a' quali spesso si stacca l'individuo e tira la tua attenzione.

I gruppi sono l'espressione generale del sentimento che riempie i peccatori nella società infernale; sono la parentela del delitto, dove trovi nello stesso lago di sangue i tiranni Ezzelino e Attila e gli assassini di strada Rinier da Corneto e Rinier Pazzo (*Inf.*, XII, 110, 134, 137).

Come nella natura e nel demonio, così ne' gruppi l'aspetto è dapprima severo e tragico. Essi esprimono il sublime dello spirito, la disperazione. L'uomo ha bisogno di avere innanzi a sè qualche cosa a cui tenda; al pensiero succede pensiero; il cuore vive quando da sentimento germoglia sentimento; l'uomo vive quando è in un'onda assidua di pensieri e di sentimenti; la disperazione è l'annullamento della vita morale, la stagnazione del pensiero e del sentimento, la morte, il nulla, il caos, le tenebre dello spirito, un sublime negativo. Come il sublime delle tenebre è nella luce che muore, il sublime della disperazione è nella morte della speranza:

Nulla speranza gli conforta mai
Non che di posa, ma di minor pena. (*Ivi.*, V, 44).

L'espressione estetica della disperazione è la bestemmia; violenta reazione dell'anima, innanzi a cui tutto muore, e che nel suo annichilamento involge l'universo:

Bestemmiavano Iddio e i lor parenti,
L'umana spezie, il luogo, il tempo e 'l seme
Di lor semenza e di lor nascimenti. (*Ivi.*, III, 103).

La passione trasforma la faccia dell'uomo abitualmente tranquilla; il peccato gli siede sulla fronte e fiammeggia negli occhi: momento fuggevole che Dante coglie e rende eterno ne' suoi gruppi. Gli avari stanno col pugno chiuso, gl'irosi si lacerano le membra: violenza di moti appassionati, niente che sia basso o vile; puoi abborrirli, non puoi disprezzarli.

Immaginate una piramide. Nella larghissima base vedete la natura infernale. Più su è il demonio, figura bestiale in faccia umana: bestia talora in tutto, mai in tutto uomo. Alzate ancora l'occhio e vedete gruppi nella violenza della passione. È la stessa idea che si sviluppa e si spiritualizza; insino a che da questo triplice fondo si eleva sulla cima la statua, l'individuo libero, l'idea nella sua individuale realtà, e, più che l'idea, sè stesso nella sua libertà. È di mezzo a quella folla confusa, a quei gruppi, che escono i grandi uomini dell'inferno o piuttosto della terra; è da questa triplice base dell'eternità che esce fuori il tempo e la storia e l'Italia e, più che altri, Dante come uomo e come cittadino.

L'inferno degl'incontinenti e de' violenti è il regno delle grandi figure poetiche. Qui trovi, come in una galleria di personaggi eroici, Francesca, Farinata, Cavalcanti, Pier delle Vigne, Brunetto Latini, Capaneo, Dante, il Fato, Dio e la Fortuna. Sono in presenza forze colossali, la energia della passione e la serenità del fato. Qui è Francesca eternamente unita al suo Paolo, là è la Fortuna che non ode le imprecazioni degli uomini e beata si gode. Ora ti percote il suono della divina giustizia che in eterno rimbomba, ora ti stupisce Capaneo che tra le fiamme oppone sè a tutte le folgori di Giove. Su questo fondo tragico s'innalza la libera persona umana e vi si spiega in tutta la ricchezza delle sue facoltà. Qui usciamo dalle astrattezze mistiche e scolastiche e prendiamo possesso della realtà. La donna non è più Beatrice, il tipo realizzato de' trovatori, fluttuante ancora tra l'idea e la realtà; qui acquista carattere, storia, passioni, una ricca e vivace personalità: è Francesca da Rimini, la prima donna del mondo moderno. L'uomo non è più il santo con le sue estasi e le sue visioni; qui ha la sua patria, il suo uffizio, il suo partito, la sua famiglia, le sue passioni e il suo carattere: è Farinata, è Cavalcanti, è Brunetto, è Pier delle Vigne, è Dante Alighieri, alla cui fiera natura Virgilio applaude:

> Alma sdegnosa,
> Benedetta colei che in te s'incinse! (*Inf.*, VIII, 44).

L'inferno dà loro una realtà più energica, creando nuove immagini e nuovi colori. Pier delle Vigne giura per le nuove radici del suo legno. Farinata dice:

Ciò mi tormenta più che questo letto. (*Inf.*, XIII, 73; X, 78).

All'annunzio della morte del figlio, Cavalcanti

Supin ricadde, e più non parve fuora. (*Ivi.*, X, 72).

Brunetto raccomanda il suo *Tesoro*, nel quale si sente vivere ancora. Capaneo può dire: "Qual i' fui vivo, tal son morto„. E Francesca ricorda il "tempo felice nella miseria„. L'inferno è il loro piedistallo, sul quale si ergono "col petto e colla fronte„, affermando la loro umanità. Nascono situazioni e forme novissime che dànno rilievo alle figure e a' sentimenti.

Questo mondo tragico, dove l'impeto della passione e la violenza del carattere mette in gioco tutte le forze della vita, ha la sua perfetta espressione in questi grandi individui, rimasti così vivi e giovani e popolari come Achille ed Ettore. È il mondo della grande poesia, della epopea e della tragedia. E ora quale contrasto! Lasciamo appena le falde dilatate di foco e la rena che s'infiamma come esca sotto fucile, e ci troviamo in una pozzanghera che "fa zuffa„ con gli occhi e col naso. Lasciamo i tragici demóni dell'antichità, i centauri e le arpie; e incontriamo diavoli con le corna e armati di frusta, e vilissimi uomini che alle prime percosse scappano senza aspettar le seconde nè le terze. In luogo di Capaneo con la fronte levata, il primo che vediamo ha gli occhi bassi, vergognoso di mostrarsi; e Dante, così riverente e pietoso sinora e anche sdegnoso, diviene maligno e sarcastico e compone per la prima volta il labbro ad un sorriso sardonico. Chiama *salse pungenti* quel letamaio, *che dagli uman privati parea mosso* (*Inf.*, XVIII, 114). Un altro lo sgrida: "Perchè se' tu sì ingordo di riguardar più me che gli altri brutti?„ E Dante, che lo vede col capo lordo tanto che non parea *s'era laico o cherco*, gli ricorda crudelmente di averlo veduto in terra co' capelli asciutti. E quegli esprime il suo dolore, *battendosi la zucca* (*Inf.*, XVIII, 117, 124). Tutto è mutato: natura, demonio e uomo, immagini e stile. Cadiamo in pieno plebeo. Chi sono questi uomini? Sono adulatori e meretrici dannati alla stessa pena: gli uni vendono l'anima, le altre vendono il corpo. Sentite che noi passiamo in un altro mondo, nel mondo de' fraudolenti.

Esteticamente, il mondo de' fraudolenti è la prosa della vita, precipitata dal suo piedistallo ideale e divenuta volgarità. È la passione che si muta in vizio, il carattere che diviene abitudine, la forza che diviene malizia (*Inf.*, XI, 82). La passione è poetica, perchè ha virtù di concitare tutte le forze dell'animo, sì ch'elle prorompano di fuori liberamente: il vizio è la passione fatta abitudine, ripetizione degli stessi atti, un fare perchè si è fatto: è l'artista divenuto artefice, l'arte divenuta mestiere. L'uomo appassionato spiritualizza la sua azione, ci mette dentro sè stesso; ma nel vizioso l'anima è sonnolenta, la sua azione è stupida materia, atto meccanico a cui lo spirito rimane estraneo. La passione produce il carattere, la forte volontà, che è la stessa passione in continuazione; il vizio ha compagna la fiacchezza e bassezza dell'anima, non essendo altro la bassezza che l'abdicazione e l'apostasia della propria anima. I grandi caratteri sicuri di sè hanno a loro istrumento la forza, impetuosi fino all'imprudenza, semplici fino alla credulità; gli animi fiacchi hanno a loro istrumento la malizia, coscienza della loro impotenza, e, pipistrelli notturni, assaltano alle spalle, e non osano guardare in viso.

In questo mondo il di fuori è mutato, perchè mutato è il di dentro, ove non trovi più caratteri e passioni, ma vizio, bassezza e malizia; lo spirito oscurato e materializzato, la dissoluzione della vita. A quei cerchi indeterminati, a quella città rosseggiante di Dite, nomi e figure terrene, succede un non so che, una cosa senza nome, che il poeta chiama bizzarramente *Malebolge* (*Inf.*, XVIII, 1), una natura sformata e in dissoluzione; ripe scoscese, scogli mobili che fanno da ponticelli, e giù valloni paludosi, dove le acque finora impetuose e correnti stagnano e si putrefanno, valloni angusti, bolge, valigie, borse, che stringendosi più e più vanno a finire in un pozzo: natura piccola, in rovina e putrefazione. Al demonio mitologico, iroso e appassionato, succede il diavolo cornuto, essere grottesco, o piuttosto i diavoli che vanno in frotte, o si mescolano in ignobili parlari con la gente più abbietta, e canzonano e sono canzonati, maliziosi, bugiardi, plebei, osceni. Al vivo movimento delle bufere e delle grandini e delle fiamme succede la materia in decomposizione, quanti strazi di carne umana ti offrono i campi di battaglia e quante malattie ti offre lo spedale. Talii la natura, il demonio, le pene. Vedi ora l'uomo. La faccia umana è rimasta finora inviolata; innanzi all'im-

maginazione la passione invermiglia la faccia di Francesca, e la grandezza dell'anima pare nella faccia dell'uomo che si leva diritto " dalla cintola in su „. Qui la faccia umana sparisce: hai caricature e sconciature di corpi. Uomini cacciati in una buca, capo in giù, piedi in su; volti travolti in su le spalle, sì che il pianto scende giù per le reni; visi, occhi e corpi imbacuccati e incappucciati; musi umani fuor della pegola a modo di ranocchi; corpi, altri smozzicati, accismati, altri marciti e imputriditi, scabbiosi, tisici, idropici. Di questa figura umana deturpata e contraffatta l'immagine più viva è Bertram dal Bornio, il cui busto si fa lanterna del suo capo che porta pesol per le chiome. In questo mondo prosaico e plebeo, che comincia con Taide e finisce con mastro Adamo, la materia ovvero la parte bestiale prevale tanto, che spesso siamo in sul domandarci: — Costoro sono uomini o bestie? — Non sono ancora bestie, e l'uomo già muore in loro:

Che non è nero ancora, e 'l bianco muore. (*Inf.*, XXV, 66).

Sono figure miste in una faccia tra bestiale e umana; e la più profonda concezione di Malebolge è questa trasformazione dell'uomo in bestia e della bestia in uomo: hanno l'appetito e l'istinto della bestia, hanno la coscienza dell'uomo. Si sanno uomini e sono bestie; e qui è la pena: nella coscienza umana che loro è rimasta.

La forma estetica di questo mondo è la commedia, rappresentazione de' difetti e de' vizii. Fra tanta fiacchezza della personalità, il grande uomo, l'individuo, è gittato nell'ombra, e vien su il descrittivo, l'esteriorità. Nell'inferno tragico le descrizioni sono sobrie e rapide, l'interesse principale è negli attori che prendono la parola; qui è un gregge muto, visto da lontano; Virgilio dice a Dante: — Vedi là Mirra, vedi Giasone, vedi Manto. — Appena è se qualche epiteto ti segna in fronte alcuno dei più grandi personaggi, come si fa di Giasone:

E per dolor non par lagrima spanda. (*Ivi*, XVIII, 84).

Prima dite: il canto di Francesca, di Farinata, di Ser Brunetto Latini; ora dite: il canto dei ladri, de' falsari, dei truffatori; vi sono gruppi, non individui; vi è il descrittivo, manca il drammatico. Manca la grandezza negli attori e manca la pietà negli spettatori. La figura umana così torta, che il pianto degli occhi bagnava le natiche,

cava a Dante lacrime; l'*homo sum* si sente colpito in lui. Ma Virgilio lo sgrida:

> .... Ancor se' tu degli altri sciocchi?
> Qui vive la pietà, quand'è ben morta. (*Inf.*, XX, 28).

Abbonda il descrittivo: l'immaginazione di Dante è così robusta, che, avendo a fare con oggetti così fuori della natura, non che sentirsi impacciata, pare che scherzi, con tanta facilità e spontaneità esprime le più varie e strane attitudini: la fiamma parla come lingua d'uomo, le zanche piangono e fremono.

> .... Quei che si piangeva con la zanca. (*Ivi*, XIX, 45).

Il più grande sforzo della immaginazione umana è la trasformazione di uomini in bestie, nel canto XXV (vv. 49–144), quantunque la soverchia minutezza generi sazietà.

Fra tanti gruppi sorge qua e là alcuno individuo in cui si sviluppa con più chiara coscienza il concetto di Malebolge. Un lato serio di questo concetto è lo spirito che varca il limite assegnatogli. Se la ragione potesse veder tutto, *mestier non era partorir Maria* (*Purg.*, III, 39). L'esperienza avea le sue colonne d'Ercole; la ragione aveva pure le sue colonne. Questo concetto qui è serio, non è sublime, nè tragico; perchè l'uomo che con la temerità oraziana sforza la natura (*Odi*, III, 3, vv, 6–8), è qui, non dirimpetto a Dio come Prometeo e Capaneo, ma colpito e soggiogato, senza che in lui paia vestigio di ribellione, di orgoglio e di violenza:

> Dove rui,
> Anfiarào? perchè lasci la guerra?
> E non restò di ruinare a valle,
> Fino a Minòs, che ciascheduno afferra. (*Ivi*, XX, 33).

L'uomo di Orazio è sublime, perchè lo vedi nell'opera, senti in lui la voluttà del frutto proibito, malgrado Dio e la Natura. Anfiarao è un puro nome: sublime di terrore è quel suo precipitare a valle, mostrandocelo successivamente inabissarsi; ma il grottesco vien subito dopo:

> Mira, c'ha fatto petto delle spalle:
> Perchè volle veder troppo davante,
> Dirietro guarda, e fa ritroso calle. (*Ivi*, XX, 39).

Ulisse, che ha varcato i segni di Ercole, è travolto nelle acque per giudizio di Dio, *come a lui piacque* (*Inf.*, XXVI, 141). Pure un po' dell'audacia di Ulisse è ancora in Dante, che gli

mette in bocca nobili parole, e ti fa sentire quell'ardente curiosità del sapere che invadeva i contemporanei. Ti par di assistere al viaggio di Colombo. Il peccato diviene virtù. Se la logica ghibellina pone in inferno l'autore dell'agguato contro Troia, radice dell'impero sacro romano, la poesia alza una statua a questo precursore di Colombo, che indica col braccio nuovi mari e nuovi mondi, e dice a' compagni:

> Considerate la vostra semenza:
> Fatti non foste a viver come bruti,
> Ma perseguir virtude e conoscenza. (*Inf.*, XXVI, 118).

Ulisse è il grand'uomo solitario di Malebolge. È una piramide piantata in mezzo al fango. Il comico penetra da tutt'i lati, traendosi appresso il lordo, l'osceno, il disgustoso: lo spirito, divenuto malizia, è qui decaduto, degradato; e con lui si oscura la nobile faccia umana. Ulisse stesso per la sua malizia ha la sua figura coperta e fasciata dalle fiamme. Siamo in un mondo comico.

La regina delle forme comiche è la caricatura, il difetto còlto come immagine e idealizzato. Al che si richiede che il personaggio operi ingenuamente e brutalmente, come non avesse coscienza del suo difetto, a quel modo che si vede in Sancio Panza e in Don Abbondio, eccellenti caratteri comici. I dannati di Malebolge sono così fatti: essi sono cinici e perciò ridicoli, come i diavoli nel canto XXII (v. 13), rissosi, abbietti, vanitosi, bassamente feroci ne' loro atti. Così sono i ladri, i truffatori, i barattieri; plebe in cui il vizio è così connaturato, che non se ne accorge più. Tale è Nicolò III, vano del suo "papale ammanto„, che crede Dante venuto nell'inferno apposta per veder lui (*Inf.*, XIX, 617). Tali sono pure Sinone e mastro Adamo (*Inf.*, XXX, 98, 61). E così si mostrano nella loro naturalezza, e possono essere rappresentati nella forma diretta e immediata, isolando il difetto dagli accessorii e idealizzandolo, divenuto un contromodello, l'immagine opposta a quel tipo, a quel modello di perfezione che ciascuno ha in mente: qui è la caricatura. Le concezioni di Dante sono di un comico plebeo della più bassa lega: sia esempio la rissa tra Sinone e maestro Adamo. Si rimane nel buffonesco, l'infimo grado del comico. Quest'uomo, così possente creatore d'immagini nell'inferno tragico, qui si sente arido, freddo, in un mondo non suo. Le situazioni sono comiche, ma il comico è rozzamente formato: e non è artistico non ha la sua imma-

gine, che è la caricatura, nè la sua impressione, che è il riso. Due persone in rissa cadono in un lago d'acqua bollente che li divide. Situazione comica, se mai ce ne fu. Il poeta dice:

Lo caldo sghermidor subito fue. (*Inf.*, XXII, 142).

Espressione vivace, ma che non sveglia nessuna immagine e ti lascia freddo. Non ha saputo cogliere quel movimento, quella smorfia che fanno quando si sentono scottare e si sciolgono. La pancia di mastro Adamo, che sotto il pugno di Sinone *sonò come fosse un tamburo,* è una felice caricatura; ma è una freddura il dire:

E mastro Adamo gli percosse il volto
Col pugno suo, che non parve men duro. (*Ivi*, XXX, 103).

Manca spesso a Dante la caricatura, e i suoi versi più comici non fanno ridere. Perchè, a fare la caricatura, bisogna fermare l'immaginazione nell'oggetto comico, spassarcisi, obbliarsi in quello, alzarlo a contromodello. Dante non ha questo sublime obblio comico, non ha indulgenza nè amabilità. Teme di sporcarsi tra quella gente; e se ode, se no fa rimproverare da Virgilio; e se ci sta, se no scusa:

Ahi fiera compagnia! ma nella chiesa
Co' santi, ed in taverna co' ghiottoni. (*Ivi*, XXII, 14).

Il suo riso è amaro; di sotto alla facezia spunta il disdegno, e spesso nella mano la sferza gli si muta in pugnale.

Il riso muore quando il personaggio comico ha coscienza del suo vizio e, non che sentirne vergogna vi si pone al di sopra e ne fa il suo piedistallo. Allora non sei tu che gli fai la caricatura; ma è lui stesso il suo proprio artista, che si orna del suo difetto come di un manto reale, e se ne incorona e se ne fa un'aureola, atteggiandosi e situandosi nel modo più acconcio a dire: — miratemi, — più acconcio a dare spicco al suo vizio. La bestia non cela il suo vizio e non arrossisce: il rossore è proprio della faccia umana. L'uomo, consapevole del suo difetto, che vi si pone al di sopra, rinuncia alla faccia umana e dicesi sfacciato o sfrontato. Qui la caricatura uccide sè stessa: il comico, giunto alla sua ultima punta, si scioglie; e n'esce un sentimento di supremo disgusto e ribrezzo, che è il sublime del comico: la propria abbiezione predicata e portata in trionfo aggiunge al disgusto un sentimento che tocca quasi l'orrore. Qui Dante è nel suo campo. Il suo eroe è Vanni Fucci. Mastro Adamo è come animale, senza coscienza

della sua bassezza, Vanni Fucci ha avuto la coscienza e l'ha soffocata. Sono i due estremi nella scala del vizio: l'uno non è mai salito fino all'uomo; l'altro è passato per l'uomo ed è ricaduto nella bestia. Si sente bestia, e si pone come tipo bestiale, e sceglie le circostanze più acconcie a darvi risalto:

> Vita bestial mi piacque e non umana,
> Sì come a mul ch'io fui. Son Vanni Fucci
> Bestia, e Pistoia mi fu degna tana.

Ecco l'uomo che fa le fiche a Dio, il Capaneo di Malebolge l'umano divenuto bestiale e idealizzato come tale.

Ma l'umano non muore mai in tutto. L'uomo diviene bestia, ma la bestia torna uomo. E, con senso profondo, Dante anche sulla faccia sfrontata di Vanni Fucci scoperto ladro gitta il rossore della vergogna:

> E di trista vergogna si dipinse. (*Inf.*, XXIV, 124, 132).

L'uomo che ha coscienza del suo vizio e se ne vergogna, in luogo di mostrarlo al naturale, ciò che produce la caricatura, cerca occultarlo sotto contraria apparenza: il poltrone fa il bravo. Nasce il contrasto tra l'essere e il parere: la situazione divien comica, e la sua forma è l'ironia. Lo spettatore indulgente e che vuole spassarsi a sue spese finge di crederlo e di secondarlo, accetta come seria l'apparenza che si dà, anzi la carica ancora di più: fa il bravo, ed egli lo chiama un Orlando, ma accompagnando le parole di un cotale ammiccar d'occhi che esprima scambievole intelligenza, di un tuono di voce in falsetto, di un riso equivoco, che vuol dire: — io ti conosco. — Perciò l'essenziale dell'ironia non è nell'immagine ma nel sottinteso: è il riflesso che succede allo spontaneo; immagine sottilizzata nel sentimento. Forma delicata, perchè lo spettatore, alla vista del difetto che altri cerca di mascherare, non sente collera, non gli strappa la maschera dal viso, anzi se la mette egli stesso e serba una compostezza e una pulitezza, equivoca ne' movimenti e ne' gesti. Forma di tempi civili, assai rara nelle età barbare e nelle poesie primitive. Dante, accigliato, brusco, tutto di un pezzo, com'è ne' suoi ritratti, ha troppa bile e collera, e non è buono nè alla caricatura nè all'ironia. Ma dalla sua fantasia d'artista è uscita una di quelle creazioni che sono le grandi scoperte nella storia dell'arte, un mondo nuovo; il nero Cherubino, che strappa a san Francesco (*Inf.*, XXVII, 113) l'anima

di Guido da Montefeltro, è il padre di Mefistofele. Egli crea il diavolo, gli dà il suo concetto e la sua funzione. Il diavolo è l'ironia incarnata: non ci è uomo tanto briccone che il diavolo non sia più briccone di lui; e capite che non è disposto a guastarsi la bile per le bricconerie degli uomini. L'uomo può ingannare un altro uomo, ma non può ficcarla al diavolo, perchè il diavolo nel suo senso poetico è lui stesso, la sua coscienza che risponde con un'alta risata a' suoi sofismi, e gli fa il controsillogismo, e gli dice beffandolo:

Forse
Tu non pensavi ch'io loico fossi! (*Inf.*, XXVII, 122).

Il brutto come il bello muore nel sublime. E il brutto è sublime quando offende il nostro senso morale ed estetico e ci gitta in violenta reazione. Scoppia la collera, l'indignazione, l'orrore: il comico è immediatamente soffocato. Quando veggo un difetto rivelarsi all'improvviso, uso la caricatura. Quando veggo un difetto che cerca mascherarsi, prendo la maschera anch'io e uso l'ironia. Ma quando quel difetto mi offende, mi sfida, mi provoca, si mette dirimpetto a me come contraddizione al mio intimo senso, la mia coscienza, così audacemente negata e contraddetta, reagisce: io strappo al vizio la maschera e lo mostro qual è, nella sua laida nudità. La caricatura e l'ironia si risolvono in una forma superiore, il sarcasmo: la porta per la quale volgiamo le spalle al comico e rientriamo nella grande poesia.

Nel sarcasmo caricatura e ironia riappariscono, ma per morire: nasce la caricatura, ed è guastata; spunta la maschera ed è strappata. E la morte viene da questo: che nella forma sarcastica del brutto ci è l'idea che l'uccide, il suo contrario. Nel canto de' simoniaci il sarcasmo fa la sua splendida apparizione. Il comico muore sotto l'ira di Dante. L'antitesi tra quello che è di fuori e quello che è nella sua anima scoppia in ravvicinamenti innaturali, come *calcando i buoni e sollevando i pravi, Dio d'oro e d'argento;* e spesso in parole a doppio contenuto, che è l'immagine del sarcasmo (*Inf.*, XIX, 105, 112, 108). Tale è la parola rimasa proverbiale, con che è qualificata la servilità della Chiesa. Parimente chiama *adulterio* la simonia e *idolatria* l'avarizia (*Par.*, IX, 142; *Inf.*, XIX, 113); parole nelle quali entrano come elementi la santità del matrimonio e il vero Dio; in una sola immagine c'è il brutto e ci è l'idea che lo condanna.

Ma il sarcasmo dee purificare e consumare sè stesso. Finchè rimane nel particolare e nel personale, il linguaggio è acre, bilioso: hai Giovenale e Menzini. Il poeta, non che rimanere imprigionato in quello spettacolo, dee spiccarsene, porcisi al di sopra, allargare l'orizzonte, essere eloquente, voce di verità, espressione impersonale della coscienza. Certo, in quel canto de' simoniaci vive immortale la vendetta dell'uomo ingannato che anticipa a Bonifazio l'inferno, e del ghibellino e del cristiano che vede nel papato temporale una pietra d'inciampo e di scandalo. Ma i sentimenti e le passioni personali, se hanno ispirato il poeta e resa terribilmente ingegnosa la sua fantasia, non penetrano nella rappresentazione. Bisogna sapere la storia per indovinare i terribili incentivi dell'alta creazione. Ciò che qui senti, è la convinzione, la buona fede del poeta, la sincerità e l'impersonalità della sua collera: onde sgorga dal suo labbro eloquente tanta magnificenza d'immagini e di concetti. Prima Dante è in collera con Niccolò, pinto in pochi tratti, vano, piccolo, col cervello e co' sensi nel piede. E comincia col "tu,, e l'assale corpo a corpo, con ironia amara che si trasforma nel pugnale del sarcasmo:

> E guarda ben la mal tolta moneta,
> Ch'esser ti fece contra Carlo ardito (*Inf.*, XIX. 98).

Ma nel pendìo dell'ingiuria si contiene d'un tratto; passaggio meritamente ammirato: la piccola persona di Niccolò scomparisce; sottentra il "voi,, i papi, il papato; le idee guadagnano di ampiezza senza perdere di energia, e da ultimo la collera svanisce in una certa tristezza pura di ogni stizza; è deplorare, non è più un inveire:

> Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
> Non la tua conversion, ma quella dote
> Che da te prese il primo ricco patre! (*Ivi*, XIX, 115).

Tale è Malebolge: miniera inesausta di caratteri comici, concezione delle più originali, dove il comico è posto ed è sciolto. Poco felice nel maneggio delle forme comiche, il poeta è insuperabile quando se ne sviluppa, mutato il riso in collera, come nella sua invettiva, nella pena di Bertram dal Bornio (*Inf.*, XXVIII, 118, 134), nella rappresentazione di Vanni Fucci. Rimane un fondo comico che aspetta ancora il suo artista. Pure in quella materia appena formata vive immortale il suo nero cherubino.

Nel pozzo de' traditori la vita scende di un grado più giù: l'uomo bestia diviene l'uomo ghiaccio, l'essere petrificato, il fossile. In questo regresso dell'inferno, in questo cammino a ritroso dell'umanità siamo giunti a quei formidabili inizi del genere umano, regno della materia stupida, vuota di spirito, il puro terrestre, rappresentato ne' giganti, figli della terra, nella loro lotta contro Giove, natura celeste e spirituale, inferiore di forza fisica, ma armato del fulmine:

cui minaccia
Giove del cielo ancora, quando tuona (*Inf.*, XXXI, 44).

Con questo mito concorda la storia biblica degli angeli ribelli. Qui all'ingresso trovi i giganti; alla fine Lucifero: mitologia e bibbia si mescolano, espressioni della stessa idea. La lotta è finita: i giganti sono incatenati; Lucifero è immenso e stupido carname, il gradino infimo nella scala de' demòni. Il gigantesco è la poesia della materia; ma qui, vuoto e inerte, è prosa. Tra' giganti e Lucifero stanno i dannati fitti nel ghiaccio. Le acque putride di Malebolge, ventate dalle enormi ali di Lucifero, si agghiacciano, s'indurano, diventano mare di vetro, di dentro a cui traspariscono come festuche i traditori contro i congiunti nella Caina, contro la patria nell'Antenora, contro gli amici nella Tolomea, e contro i benefattori nella Giudecca. La pena è una, ma graduata secondo il delitto. Il movimento si estingue a poco a poco, la vita si va petrificando, finchè cessa in tutto la lacrima, la parola e il moto. L'immagine più schietta di questo mondo cristallizzato è il teschio dell'arcivescovo Ruggieri, inanimato e immobile sotto i denti di Ugolino.

L'Ugolino è una delle più straordinarie e interessanti fantasie. È per lui che la vita e la poesia entra in questo mare morto, dove la natura e il demonio e l'uomo è materia stupida e senza interesse. Come concetto morale, il tradimento è la colpa più grave; ma qui manca l'organo della colpa: il grido della coscienza sembra agghiacciato insieme col colpevole. Questo grido può uscire dal petto concitato di Dante spettatore, come è già avvenuto in Malebolge, dove l'invettiva di Dante risolve il comico. Qui ci è di meglio. Tra questi esseri petrificati Dante gitta il suo Ugolino, ghiacciato come gli altri, come traditore egli pure, ma col capo sul capo di Ruggieri, perchè insieme egli è il suo tradito e il suo carnefice. È la vit-

tima che qui alza il grido contro il traditore, e gli sta eternamente co' denti sul capo, saziando in quello il suo odio, istrumento inconscio della vendetta di Dio. Così è nato l'Ugolino, il personaggio più ricco, più moderno, più popolare di Dante, dove l'analisi è più profonda e più sviluppata, nelle sue straordinarie proporzioni così umano e vero.

Prendete ora una carta topografica dell'inferno, e guardate questa piramide capovolta, a forma d'imbuto. Vedete l'immensa base alla cima, senza figura altra che di cerchi, fra le tenebre eterne; e poi quei cerchi prendon figura di città rosseggiante di fiamme, e la città di bolgia putrida e puzzolenta, e la bolgia di pozzo entro il quale è petrificata la natura: in cima l'infinito, alla fine il triste buco *sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce* (*Inf.*, XXXII, 3); e voi avete così l'immagine visibile di questo inferno estetico. Gli è come nelle rivoluzioni. Nel primo entusiasmo tutto è grande; poi vien fuori il sanguinario, il feroce, l'orribile; finchè da' più bassi fondi della società sale su il laido, l'abbietto e il plebeo. Questa decomposizione e depravazione successiva della vita è l'Inferno.

L'Inferno è l'uomo compiutamente realizzato come individuo, nella pienezza e libertà delle sue forze. E può misurare la grandezza dell'opera chi vede gli abbozzi di Dino Compagni, o lo scarno *Ezzelino*, o le rozze formazioni de' misteri e delle leggende. L'individuo era ancora astratto e impigliato nelle formole, nelle allegorie e nell'asceticismo. In quelle vuote generalità ci è la donna e l'uomo, come genere, come simbolo, come l'anima: manca l'individuo. E manca tanto, che spesso non ha un nome, ed è la mia donna, o un giovine, un santo uomo. Non un nome solo era rimasto vivo nel mondo dell'arte, fra tante liriche e leggende. Dante volea scrivere il mistero dell'anima; si cacciò tra allegorie e formole: ed ecco uscirgli dalla fantasia l'individuo, valente e possente, nel rigoglio e nella gioventù della forza, spezzato il nòcciolo dove lo avea chiuso il medio evo. I pittori disegnavano santi e cupole, i filosofi fantasticavano sull'ente: i lirici platonizzavano, gli ascetici contemplavano e pregavano: Dante pensava l'inferno; e là, tra' furori della carne e l'infuriar delle passioni, trovava la stoffa di Adamo, l'uomo com'è impastato con la sua grandezza e con la sua miseria, e non descritto ma rappresentato e in azione, e

non solo ne' suoi atti ma ne' suoi motivi più intimi. Così apparve sull'orizzonte poetico Francesca, Farinata, Cavalcanti, la Fortuna, Pier delle Vigne, Brunetto, Capaneo, Ulisse, Vanni Fucci, il nero cherubino, Niccolò III e Ugolino. Tutte le corde del cuore umano vibrano. Vedi, attorno a questa schiera d'immortali, turba infinita di popolo nella maggior varietà di attitudini, di forme, di sentimenti, di carattere, che ti passano avanti, alcuni appena sbozzati, altri numero e nome, altri segnati in fronte di qualche frase indimenticabile, che li eterna, come Taide, Mosca, Giasone, Omero, Aristotele, papa Celestino, Bonifazio, Clemente, Bruto, Bocca degli Abati, Bertram dal Bornio.

Nel regno de' morti si sente per la prima volta la vita del mondo moderno. Come è bella la luce, "il dolce lome„, a Cavalcanti! Quanta malinconia è in quella selva de' suicidi, spogliata del verde! Come è commovente Brunetto, che raccomanda a Dante il suo *Tesoro,* e Pier delle Vigne che gli raccomanda la sua memoria! Come ride quel giardino del peccato innanzi a Francesca! Col vivo sentimento della dolce vita (*Inf.*, X, 69, 82; XXVI, 20), della bella natura, è accompagnato il sentimento della famiglia. Quel padre che cade supino udendo la morte del figlio; e Ugolino che, dannato a morire di fame, guarda nel viso a' figliuoli; e Anselmuccio che gli domanda: — che hai? — e Gaddo che gli dice: — perchè non mi aiuti? — sono scene solitarie della poesia italiana. Ciascuno è in una situazione appassionata. I sentimenti, spinti alla punta, idealizzano e ingrandiscono gli oggetti. Tutto è colossale, e tutto è naturale. E in mezzo torreggia Dante, il più infernale, il più vivente di tutti: pietoso, sdegnoso, gentile, crudele, sarcastico, vendicativo, feroce, col suo elevato sentimento morale; col suo culto della grandezza e della scienza anche nella colpa, col suo dispregio del vile e dell'ignobile; alto sopra tanta plebe; così ingegnoso nelle sue vendette, così eloquente nelle sue invettive.

Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare.

Chi vuole ora concepire il *Purgatorio,* si metta in quella età della vita che le passioni si scoloriscono e l'esperienza

e il disinganno tolgono le illusioni, e, scemata la parte attiva e personale, l'uomo si sente generalizzare, si sente più come genere che come individuo. Spettatore più che attore, la vita si manifesta in lui non come azione, ma come contemplazione artistica, filosofica, religiosa. In quella calma delle passioni e de' sensi era posto l'ideale antico del Savio, l'ideale nuovo del Santo, fuso insieme in quel Catone, che Dante chiama nel *Convito* (IV, 28) anima nobilissima e la più perfetta immagine di Dio in terra. Catone è il savio antico, pinto come i filosofi, con quella sua lunga barba, in quella calma e gravità della sua decorosa vecchiezza:

> Degno di tanta riverenza in vista,
> Che più non dee a padre alcun figliuolo. (*Purg.*, I, 32).

Ma è qualcosa di più: è il savio battezzato e santificato, con la fronte radiante, illuminata dalla grazia, sì che pare un sole. Virgilio non comprende questo savio cristianizzato, e parla al Catone di sua conoscenza, ricordando la sua virtù, la sua morte per la libertà, la sua Marzia. E il nuovo Catone risponde: — Marzia, che piacque tanto agli occhi miei, non mi move più; ma, se donna del cielo ti guida, non ci è mestier lusinga:

> Basta ben che per lei tu mi richegge. — (*Ivi*, 93).

Che cosa è il purgatorio? È il mondo dove questo doppio ideale è realizzato: il mondo di Catone o della libertà, dove lo spirito si sviluppa dalla carne e cerca la sua libertà:

> Libertà va cercando, ch'è si cara,
> Come sa chi per lei vita rifiuta. (*Ivi*, 71).

Altro concetto, altra natura, altro uomo, altra forma, altro stile. Non è più l'*Iliade:* è l'*Odissea,* è un nuovo poema. Paragonare *Inferno* e *Purgatorio,* e maravigliarsi che qui non sieno le bellezze ammirate colà, gli è come maravigliarsi che il purgatorio sia purgatorio e non inferno. O, se pur vogliamo maravigliarci di qualche cosa, maravigliamoci che il poeta abbia potuto così compiutamente dimenticare l'antico sè stesso, le sue abitudini di concepire, di disporre, di colorire, e, seppellito in questo nuovo mondo, ricrearsi l'ingegno e la fantasia a quella immagine, e con tanta spontaneità che pare non se ne accorga: obblio dell'anima nella cosa, il secreto della vita, dell'amore e del genio.

L'inferno è il regno della carne, che scende con costante regresso sino a Lucifero. Il purgatorio è il regno dello spirito che sale di grado in grado sino al paradiso. È là che si sviluppa il mistero, la commedia dell'anima, la quale dall'estremo del male si riscote e si sente e, mediante l'espiazione e il dolore, si purifica e si salva. Onde con senso profondo il purgatorio esce dall'ultima bolgia infernale; e Lucifero, principe delle tenebre, è quello stesso per le spalle del quale Dante salendo esce a riveder le stelle.

Ci è un avanti-purgatorio, dove la carne fa la sua ultima apparizione. Il suo potere non è più al di dentro: l'anima è già libera: della carne non resta che la mala abitudine. Gradazione finissima e altamente comica, dalla quale è uscito l'immortale ritratto di Belacqua; caricatura felicissima nella figura, ne' movimenti, nelle parole, e tanto più comica quanto più Belacqua si sforza di rimaner serio, usando un'ironia che si volge contro di lui. (*Purg.*, IV, 121).

Questo avanti-purgatorio è quasi una transizione tra l'inferno e il purgatorio; il peccato vi è e non v'è; è ancora nell'abitudine, non è più nell'anima; il demonio ci sta sotto la forma del serpente d'Eva, involto tra le erbe e i fiori, cacciato via da due Angioli dalle vesti e dalle ali di color verde, simbolo della speranza. Comparisce per scomparire, quasi per far testimonianza che se ne va dalla scena per sempre. Innanzi alla porta del purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, e con la carne gran parte di poesia se ne va.

L'anima non appartiene più alla carne, ma l'ha avuta una volta sua padrona e se ne ricorda. La carne non è più una realtà come nell'inferno, ma una ricordanza. Nei sette gironi, rispondenti a' sette peccati mortali, le anime ricordano le colpe per condannarle, ricordano le virtù per compiacersene.

Quel ricordare le colpe non è se non l'inferno che ricomparisce in purgatorio per esservi giudicato e condannato; quel ricordare le virtù non è se non il paradiso che preluce in purgatorio per esservi desiderato e vagheggiato: l'inferno ci sta in rimembranza; il paradiso ci sta in desiderio. Carne e spirito non sono una realtà: la tirannia della carne è una rimembranza; la libertà dello spirito è un desiderio.

Poichè la realtà non è più in presenza ma in imma-

gnazione, essa vi sta non come azione rappresentata e drammatica ma come immagine dello spirito, a quel modo che noi riproduciamo dentro di noi la figura delle cose non presenti e pingiamo al di fuori quello spettro della mente. Questa realtà dipinta vien fuori nelle pareti e nei bassirilievi del purgatorio. Nell'inferno e nel paradiso non sono pitture, perchè ivi la realtà è natura vivente: è l'originale, di cui nel purgatorio hai il ritratto. Inferno e paradiso sono in purgatorio, ma in pittura, come il passato e l'avvenire delle anime, non presente agli occhi, ma all'immaginativa. Quelle pitture sono il loro *memento,* lo spettacolo di quello che furono, di quello che saranno, che le stimola, mette in attività la loro mente, sì che ricordano altri esempli e si affinano, si purgano.

Siamo dunque fuori della vita. Le passioni tornano innanzi alle anime, ma non sono più le loro passioni: sono fuori di esse, contemplate in sè o in altri con l'occhio dell'uomo pentito. Anche le virtù sono estrinseche alle anime, contemplate al di fuori come esempli e ammaestramenti. Le anime sono spettatrici, contemplanti, non attrici. Passioni, buone o cattive, non sono in presenza e in azione, ma sono una visione dello spirito, figurata in intagli e pitture.

Questa concezione, così semplice e vera nella sua profondità, è la pittura e la scoltura, l'arte dello spazio, idealizzata nella parola e fatta poesia. Perchè il poeta non dipinge, ma descrive il dipinto. La parola non può riprodurre lo spazio che successivamente, e perciò è inefficace a darti la figura, come fa il pennello e lo scarpello. Nè Dante si sforza di dipingere, entrando in una gara assurda col pittore. Ma compie e idealizza il dipinto, mostrando non la figura ma la sua espressione e impressione: dinanzi all'immaginazione la figura diviene mobile, acquista sentimento e parola. Le aquile di Traiano in vista si movono al vento; la vedovella è atteggiata di lagrime e di dolore; nell'attitudine di Maria si legge: *Ecce Ancilla Dei;* l'angiolo intagliato in atto soave non sembrava immagine che tace:

Giurato si saria ch'ei dicess' — *Ave* — (*Purg.*, X, 81, 78, 44, 40).

Davide ballando sembra più e meno che Re; e gli sta di contro Micol, che ammirava,

Sì come donna dispettosa e trista. (*Ivi*, 69).

Erano i tempi di Giotto; e parevano maravigliosi quei primi tentativi dell'arte. Quest'alto ideale pittorico di

Dante fa presentire i miracoli del pennello italiano. Il poeta aveva innanzi all'immaginazione figure animate, parlanti, dipinte da *Colui che mai non vide cosa nuova,* ben più vivaci che non gliele potevano offrire i suoi contemporanei.

Più in là il dipinto sparisce: senza aiuto di senso, per sua sola virtù, lo spirito intuisce il bene e il male, ricorda i buoni e i cattivi esempli, vede da sè stesso e in sè stesso. La realtà non solo non ha la sua esistenza, come cosa sensata, il sensibile; ma neppure come figurativa, in pittura: diviene una visione diretta dello spirito, che opera già libero e astratto dal senso. Nasce un'altra forma dell'arte, la visione estatica. L'anima vede farsi dentro di sè una luce improvvisa, nella quale pullulano immagini sopra immagini, come bolle d'acqua che gonfiano e sgonfiano, e l'universo visibile si dilegua innanzi a questa luce interiore, di modo che il suono di *mille tube* non basterebbe a rompere la contemplazione. Dante trova forme nuove ed energiche ad esprimere questo fenomeno. Le immagini *piovono* nell'alta fantasia; la mente è

> sì ristretta
> Dentro da sè, che di fuor non venìa
> Cosa che fosse allor da lei recetta. (*Purg.*, XVII, 15, 22).

L'immaginativa ne *ruba* di fuori, sì

> ch'uom non s'accorge
> Perchè d'intorno suonin mille tube. (*Ivi*, 14).

L'anima, vòlta in estasi, ficca gli occhi nell'immagine con ardente affetto:

> Come dicesse a Dio: — D'altro non calme. — (*Ivi*, VIII, 12).

Tra queste visioni bellissima è quella del martirio di Santo Stefano: un quadro a contrasto, dove tra la folla inferocita, che grida: — martira martira, — è la figura del santo, la persona già aggravata dalla morte e china verso terra, ma gli occhi al cielo preganti pace e perdono: è il soprastare dell'anima nell'abbandono del corpo (*Purg.*, XV, 108).

Siamo dunque in piena vita contemplativa. Il processo della santificazione si sviluppa. Nell'inferno, i tumulti e le tempeste della vita reale appassionata dal furore dei sensi: qui, entriamo in quel mondo di romiti e di santi, in quel mondo de' misteri e delle estasi, così popolare, nel mondo di Girolamo, di Francesco d'Assisi e di Bonaventura, dove la pittura attingea le sue ispirazioni.

Nella visione estatica lo spirito ha già un primo grado di santificazione: ha conquistato la sua libertà dal senso, ha già il suo paradiso; ma è un paradiso interiore, immagine e desiderio, e non sarà realtà, paradiso reale, se non quando quella luce e quelle immagini, vedute dallo spirito entro di sè, sieno fuori di sè, sieno cose e non immagini. Il purgatorio è il regno delle immagini, uno spettro dell'inferno, un simulacro del paradiso.

Nella visione estatica lo spirito è attivo e conscio; nel sogno è passivo e inscio: è una forma di visione superiore, non solo senza opera del senso, ma senza opera dello spirito; è visione divina, prodotta da Dio. Perciò il sogno *anzi che il fatto sia, sa le novelle;* e l'anima

Alle sue visïon quasi è divina (*Purg.*, XXVII, 92; IX, 18).

Nel sogno si rivela il significato delle visioni o delle apparenze del purgatorio. Che cosa significano quelle pitture e quelle estasi? che cosa è il purgatorio? È il regno dell'intelletto e del vero, dove il senso è spogliato delle sue belle e piacevoli apparenze e mostrato qual è, brutto e puzzolento. L'apparenza è una Sirena:

— Io son, — cantava, — io son dolce Sirena,
Che i marinari in mezzo il mar dismago,
Tanto son di piacere a sentir piena. —

Ma una donna santa, la Verità, fende i drappi; e la mostra qual è, femmina balba e scialba, e mostra il ventre:

Quel mi svegliò col puzzo che n'usciva. (*Ivi*, XIX, 19, 23).

Vinto il senso e l'apparenza, si presenta a Dante in sogno l'immagine della vita, non quale pare ma qual è: la vera vita a cui sospira e che cerca nel suo pellegrinaggio. E vede la vita nella prima delle due sue forme, la vita attiva, lo affaticarsi nelle buone opere per giungere alla beatitudine della vita contemplativa. La sirena è rozzamente abbozzata: manca a Dante il senso della voluttà; senti nel verso stesso non so che intralciato e stanco. Lia (*Purg.*, XXVII, 101) è una delle sue più fresche creazioni: personaggio tipico così perfetto nel suo genere come la Fortuna. La sua felicità non è ancora beatitudine, come è della suora che vive guardando Dio, il suo miraglio; ma appunto perciò è più interessante e poetica, più umana, più vicina a noi, questa bella fanciulla, che va tutta lieta pel prato e coglie fiori e se ne fa ghir-

landa, e si mira allo specchio. Tale è la prima immagine che il giovine incontra sovente ne' suoi sogni!

L'ultima forma sotto la quale si presenta la realtà è la visione simbolica, dove la forma non significa più sè stessa, ma un'altra cosa. Il purgatorio finisce tra' simboli: è il paradiso che si offre all'anima sotto figura. Cristo è un grifone, e il carro su cui sta è la Chiesa; e Dante ha una serie di strane visioni, che rappresentano simbolicamente la storia della Chiesa.

Così la realtà corpulenta e tempestosa dell'inferno si va diradando e sottilizzando per trasformarsi nella vera realtà, lo spirito o il paradiso. Questo processo di carne a spirito è il purgatorio, dove la forma diviene pittura, estasi, sogno, simbolo. Il simbolo già non è più forma, ma puro spirito, lavoro intellettuale. Sotto la figura ci è la nuova e vera realtà, pronta a svilupparsene e comparire essa direttamente.

L'uomo del purgatorio ha i sentimenti conformi a questo stato dell'anima. Il suo carattere è la calma interiore, assai simile alla tranquilla gioia dell'uomo virtuoso, che, nella miseria terrena, sulle ali della fede e della speranza, alza lo spirito al paradiso. Le ombre sono contente nel fuoco, gli affetti hanno dolci e temperati, il desiderio puro d'inquietudine e d'impazienza. Ne nasce un mondo idillico, che ricorda l'età dell'oro, dove tutto è pace e affetto e dove si manifestano con effusione le pure gioie dell'arte, i dolci sentimenti dell'amicizia. In questo mondo di pitture e scolture Dante si è coronato di artisti: Casella, Sordello, Guido Guinicelli, Buonagiunta da Lucca, Arnaldo Daniello, Oderisi, Stazio; e ne ha cavato episodi commoventi, che fanno vibrare le fibre più delicate del cuore umano. Ricorderò il suo incontro con Casella, e il ritratto di Sordello, e i cari ragionamenti dell'arte con Guinicelli e Buonagiunta, l'incontro di Stazio e Virgilio. È un lato della *Vita Nuova*, pur così vero in tempi che la vita intima della famiglia, dell'arte e dell'amicizia era un rifugio e quasi un asilo fra le tempeste della vita pubblica. Come tocca il core l'amicizia di Dante e di Forese, fratello di Corso Donati, il principale nemico di Dante, e quel domandar ch'egli fa di Piccarda! I movimenti improvvisi dell'affetto e della maraviglia sono còlti con tanta felicità che rimangono anche oggi vivi nel popolo, come è l'"O„ lungo e roco delle anime che veggon l'ombra di Dante;

o il paragone delle pecorelle; e la calma di Sordello *a guisa di leon quando si posa*, mutata subito in un sì vivace impeto di affetto; e Stazio che corre incontro a Virgilio per abbracciarlo, obliando di essere un'ombra; e il cerchio dell'anime intorno a Dante, *quasi obliando d'ire a farsi belle* (*Purg.*, VI, 66; II, 75); e Casella che se ne spicca e si gitta tra le braccia di Dante:

O ombre vane, fuor che nell'aspetto!
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
E tante mi tornai con esse al petto. (*Purg.*, II, 79).

Questa intimità, questo tenere nel cuore un cantuccio chiuso al mondo, riservato alla famiglia, agli amici, all'arte, alla natura, quasi tempio domestico, impenetrabile a' profani, è il mondo rappresentato nel *Purgatorio*. Le ricordanze de' casi anche più tristi sono pure di amarezza, raddolcite dalle speranze dell'ultimo giorno. Manfredi non ha una ingiuria per i suoi nemici: chiede perdono ed ha già perdonato.

Io mi rendei
Piangendo a Quei che volentier perdona. (*Ivi*, III, 119).

Buonconte di Montefeltro racconta le circostanze più strazianti della sua morte con una calma e una serenità, che diresti indifferenza, se non te ne rivelasse il secreto il sentimento espresso in questi versi:

Nel nome di Maria finii, e quivi
Caddi, e rimase la mia carne sola. (*Ivi*, V, 101).

Ciascuno ha conservato in quel cantuccio del cuore il suo tempio domestico. Come è caro quel Forese con quel "Nella mia„,

La vedovella mia, che molto amai! (*Ivi*, XXIII, 92).

E Buonconte ricorda la sua Giovanna e gli altri che si sono dimenticati di lui; e Manfredi vuol essere ricordato a Costanza; e Iacopo a' suoi Fanesi, che pregassero per lui; la sola Pia non ha alcun nome nel suo santuario domestico, e non ha che Dante che possa ricordarsi di lei:

Ricorditi di me, che son la Pia. (*Ivi*, V, 133).

Questo mondo così affettuoso è penetrato di malinconia: sentimento nuovo, che avrà tanta parte nella poesia moderna, e generato qui, nel *Purgatorio*. Questo sentimento

ti prende a udir la Pia, così delicata nella solitudine del suo core; eppure non era sola, e ricorda la gemma, pegno d'amore. La tenerezza e delicatezza dei sentimenti dispone l'animo alla malinconia: perchè malinconia non è se non dolce dolore, dolore raddolcito da immagini care e tenere. Richiede perciò anime raccolte che vivano in fantasia, sieno *pensose*, non distratte dal mondo, chiuse nella loro intimità. La malinconia è il frutto più delicato di questo mondo intimo. Come ti va al core quell'ora che incomincia i tristi lai la rondinella, presso alla mattina, e quella squilla di lontano:

Che paia 'l giorno pianger che si more, (*Purg.*, VIII, 5).

e quell'ora della sera che i naviganti partono e s'intenerriscono pensando

Lo dì c'han detto a' dolci amici addio! (*Ivi*, VIII, 3).

Qui Dante gitta via l'astronomia, che rende spesso così aride le sue albe e le sue primavere, e rende tutte le dolcezze di una natura malinconica. Tra le scene più intime, più penetrate di malinconia, è il suo incontro con Casella. Cominciano espansioni di affetto. Nel primo impeto corrono ad abbracciarsi. Casella dice:

Così com'io t'amai
Nel mortal corpo, così t'amo sciolta. (*Ivi*, II, 88).

Dante risponde: — Casella mio! — E lo prega a voler cantare, come faceva in vita, che col canto gli acquietava l'anima, e ora l'anima sua è così affannata. E Casella canta una poesia di Dante; e Dante e Virgilio e le anime fanno cerchio, rapite, dimentiche del purgatorio, sgridate da Catone. Ma se Catone non perdona, perdonano le Muse. Quest'oblio del purgatorio, questa musica che ci riconduce alle care memorie della vita, la terra che scende nell'altro mondo e si impossessa delle anime, sì che obliano di essere ombre e vogliono abbracciare gli amici e pendono dalla bocca di Casella, questo è poesia. Ci si sente qua dentro la malinconia dell'esilio, l'uomo che, giovine ancora, desiderava, con la sua Bice e i suoi amici e le loro donne, ritrarsi in un'isola e farne il santuario dei suoi affetti e obliarvi il mondo.[1]

E c'è la malinconia propria del purgatorio, quel vedere

[1] Nel sonetto: "Guido, vorrei, che tu e Lapo ed io„.

di là con mutati occhi le grandezze e gli affetti terreni, quel disabbellirsi della vita, quel cadere di tutte le illusioni.

> Non è il mondan romore altro ch'un fiato
> Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,
> E muta nome perchè muta lato. (*Purg.*, XI, 100).

Una delle figure più interessanti è Adriano. All'ultimo della grandezza dice:

> Vidi che lì non si quetava 'l core,
> Nè più salir poteasi in quella vita;
> Per che di questa in me s'accese amore. (*Ivi*, XIX, 109).

Questo Papa disilluso ha lunga e mala parentela, e sono tutti morti per lui, eccetto la buona Alagia:

> E questa sola di là m'è rimasa. (*Ivi*, XIX, 145).

Quest'ultimo verso è pregno di malinconia.

Questa calma filosofica, che fa guardare dall'alto del purgatorio la vita e ne scopre il vano e il nulla, restringe il circolo della personalità e della realtà terrena. Gli individui appariscono e spariscono, appena disegnati; hanno la bellezza, ma anche la monotonia e l'immobilità della calma. Sono uomini che discutono e conversano in una sala, più che uomini agitati e appassionati. I grandi individui storici, le grandi creature della fantasia scompariscono.

Più che negli individui, la vita si manifesta nei gruppi: la vita qui è meno individuo che genere. La comune anima ha la sua espressione nel canto. Nell'inferno non ci son cori, perchè non vi è l'unità dell'amore. L'odio è solitario; l'amore è simpatia e armonia; la musica e il canto conseguono i loro effetti nella misurata varietà delle voci e degl'istrumenti. Qui le anime sono esseri musicali, che escono dalla loro coscienza individuale, assorte in uno stesso spirito di carità:

> Una parola in tutte era ed un modo,
> Sì che parea tra esse ogni concordia. (*Ivi*, XVI. 20).

Le anime compariscono a gruppi e cantano salmi e inni; espressione varia di dolore, di speranza, di preghiera, di letizia, di lodi al Signore. Quando giungono al purgatorio, le odi cantare: *In exitu Isräel de Ægypto.* Giungono nella valle, ed ecco intonare il *Salve Regina.* La sera odi l'inno: *Te lucis ante terminum Rerum creator poscimus.* Entrando nel purgatorio, risuona il *Te Deum* (*Ivi*, II, 46; VII, 82; VIII, 13; IX, 140).

Sono i salmi e gl'inni della chiesa, cantati secondo le varie occasioni, e di cui il poeta dice le prime parole. Ti par d'essere in chiesa e udir cantare i fedeli. Quei canti latini erano allora nella bocca di tutti, erano cantati da tutti in chiesa; il primo verso bastava a ricordarli. Il poeta ha creduto bastar questo ad accendere ne' petti l'entusiasmo religioso. E forse bastava allora, quando quei versi suscitavano tante rimembranze e immagini della vita religiosa. La poesia qui non è nella rappresentazione, ma in quei lettori e in quei tempi. Un nome, una parola basta in certi tempi a produrre tutto l'effetto: con quei tempi se ne va la loro poesia, e restano cosa morta. Molte parti del poema dantesco, aride liste di nomi e di fatti, soprattutto le allusioni politiche, allora così vive, oggi son morte. E tutta questa lirica del purgatorio è cosa morta. Perchè Dante non crea dal suo seno quei sentimenti, ma li trova belli e scritti nei canti latini, e si contenta di dirne le prime parole. Pure, la situazione delle anime purganti è altamente lirica; la loro personalità non è individuale ma collettiva, e l'espressione di quella comune anima svegliatasi in loro è l'onda canora de' sentimenti. Qui mancò la vena e la forza al gran poeta, e si rimise a Davide di quello ch'era suo còmpito. Più che visioni e simboli e dipinti, la vita del purgatorio era questa effusione lirica di dolore, di speranza, di amore, di quell'incendio interiore che rende le anime affettuose, concordi in uno stesso spirito di carità. Ha saputo così ben dipingerle queste anime ardenti, che s'incontrano, si baciano e vanno innanzi, tirate su verso il cielo!

Lì veggio d'ogni parte farsi presta
Ciascun'ombra, e baciarsi una con una,
Senza ristar, contente a breve festa.
Così per entro loro schiera bruna
S'ammusa l'una con l'altra formica,
Forse a spiar lor via e lor fortuna. (*Purg.*, XXVI, 31).

E che poteva e sapeva con pari felicità esprimere i loro sentimenti, non solo il vago e l'indeterminato, ma anche il proprio e il successivo, ed essere il Davide del suo purgatorio, lo mostra il suo "paternostro„, rimasto canto solitario.

Le fuggitive apparizioni degli angeli sono quasi immagine anticipata del paradiso nel luogo della speranza. In essi non è alcuna subbiettività: sono forme eteree vestite

di luce, fluttuanti come le mistiche visioni dell'estasi, e nondimeno ciascuna con propria apparenza e attitudine:

Tal che parea beato per iscripto....
Verdi, come fogliette pur mo' nate,
Erano in veste, che da verdi penne
Percosse traean dietro e ventilate....
Ben discerneva in lor la testa bionda,
Ma nelle facce l'occhio si smarrìa,
Come virtù ch'a troppo si confonda....
A noi venìa la creatura bella
Bianco vestita, e nella faccia quale
Par tremolando mattutina stella.

(*Purg.*, II, 44; VIII, 30, 34; XII, 88).

Molto per la pittura, poco per la poesia. Manca la parola, manca la personalità. Ci è il corpo dell'angiolo, non ci è l'angiolo. Nelle dolci note, tra quelle forme d'angioli, l'anima s'infutura, *gusta le primizie del piacere eterno* (*ivi*, XIX, 30). Di che prende qualità la natura del purgatorio: una montagna, scala al paradiso, in principio faticosa a salire.

E quanto più va su, e men fa male.
Però quand'ella ti parrà soave
Tanto, che 'l su andar ti fia leggiero,
Come a seconda giù l'andar con nave,
Allor sarai al fin d'esto sentiero. (*Ivi*, IV, 90).

Il luogo è rallegrato da luce non propria, ma riflessa dal sole e dalle stelle, che sono il paradiso dantesco. La prima impressione della luce, uscendo dall'inferno, cava a Dante questa bella immagine:

Dolce color d'orïental zaffiro,
Che s'accoglieva nel sereno aspetto
Dell'aer, puro infino al primo giro,
Agli occhi miei ricominciò diletto. (*Ivi*, I, 13).

La natura è l'accordo musicale e la voce di quel di dentro: qui natura, angeli e anime sono un solo canto, un solo universo lirico. Scena stupenda è nel canto VII, maravigliosa consonanza tra le ombre sedute, quete, che cantano *Salve Regina*, e la vista allegra del seno erboso e fiorito dove stanno:

Non avea pur natura ivi dipinto,
Ma di soavità di mille odori
Vi facea un incognito indistinto.
Salve Regina in sul verde e in sui fiori
Quivi seder cantando anime vidi. (*Ivi*, VII, 79).

Le anime piangono e cantano, e il luogo alpestre è lieto di apriche valli e di campi odorati: il quale contrasto ha termine quando l'anima si leva con libera volontà a miglior soglia, tolte le *schiume della coscienza* (*Purg.*, XIII, 88), con pura letizia. Così come nell'inferno si scende sino al pozzo ghiacciato della morte, nel purgatorio si sale sino al paradiso terrestre; immagine terrena del paradiso, dove l'anima è monda del peccato o della carne, è rifatta bella e innocente. Tutto è qui che alletti lo sguardo e lusinghi l'immaginazione: riso di cielo, canti di uccelli, vaghezza di fiori, e tremolar di fronde e mormorare di acque, descritto con dolcezza e melodia, ma insieme con tale austera misura che non dà luogo a mollezza ed ebbrezza di sensi, nè il diletto turba la calma.

Il purgatorio è il centro di questo mistero e commedia dell'anima; è qua che il nodo si scioglie. Dante, più che spettatore, è attore. Uscito dall'inferno, appena all'ingresso del purgatorio, l'Angiolo incide sulla sua fronte sette " P „ che sono i sette peccati mortali (*ivi*, IX, 112), che si purgano ne' sette gironi. Da un girone all'altro una " P „ scompariscе dalla fronte, finchè van via tutte, e puro e rinnovellato giunge al paradiso terrestre. Passa da uno stato nell'altro in sonno, cioè a dire per virtù della grazia, senza sua coscienza. È Lucia, *nimica di ciascun crudele,* che lo piglia dormente e sognante e lo conduce in purgatorio (*Inf.*, II, 100). Così la storia intima dell'anima, i suoi errori, le passioni, i traviamenti, i pentimenti, sono storia esterna e simbolica: il dramma è strozzato nella sua culla. La crisi del dramma, il punto in cui il nodo si scioglie, è il pentimento, l'anima che si riconosce, e caccia via da sè il peccato, e si pente e si vergogna e ne fa confessione. A questo punto il dramma si fa umano, e ciò che avrebbe potuto far Dante, si vede da quello che ha fatto qui; ma una storia intima, personale, drammatica dell'anima, com'è il *Faust,* non era possibile in tempi ancora epici, simbolici, mistici e scolastici.

Qui tutt'i personaggi del dramma si trovano a fronte. Di qua Dante, Virgilio, Stazio; di là Beatrice con gli Angioli; in mezzo è il rio che li divide, bipartito in due fiumi: Lete, l'obblio, ed Eunoè, la forza. Nell'uno l'anima si spoglia della scoria del passato: nell'altra attinge virtù di " salire alle stelle „.

> L'alto fato di Dio sarebbe rotto
> Se Lete si passasse, e tal vivanda
> Fosse gustata senza alcuno scotto
> Di pentimento, che lacrime spanda. (*Purg.*, XXX, 142).

Di là è Matilde, che tuffa le anime, pagato lo "scotto del pentimento „, e le passa all'altra riva, rifatte nell'antico stato d'innocenza. E lo specchio dell'anima rinnovellata è Matilde, che danza e sceglie fiori; in sembianza ancora umana, celeste creatura, con l'ingenua giocondità di fanciulla, con la leggerezza di una Silfide, col pudico sguardo di vergine, il viso radiante di luce. Tale era Lia, affacciatasi al poeta in sogno: il presentimento di Matilde, il nunzio del paradiso terrestre.

La scena, dove questo mistero dell'anima si scioglie, ha le sacre e venerabili apparenze di un mistero liturgico: una di quelle sacre rappresentazioni che si facevano durante le processioni. Vedi una chiesa animata e ambulante di processione: sette candelabri, che a distanza parevano sette alberi d'oro, e dietro gente vestita di bianco che canta *Osanna,* e le fiammelle lasciano dietro di sè lunghe liste lucenti, e sotto questo cielo di luce sfila la processione. Ecco a due a due i profeti e i patriarchi dell'antico Testamento: sono ventiquattro seniori coronati di giglio,

> Tutti cantavan: — Benedetta tùe
> Nelle figlie di Adamo, e benedette
> Sieno in eterno le bellezze tue. — (*Purg.*, XXIX, 85).

Segue la Chiesa in figura di carro trionfale a due ruote (i due Testamenti), tra quattro animali (i quattro vangeli), tirato da un Grifone, simbolo di Cristo; a destra Fede, Speranza e Carità; a sinistra Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, vestite di porpora; dietro due vecchi, san Luca e san Paolo; e dietro a loro, quattro in umile paruta, forse gli scrittori dell'*Epistole,* e, solo e dormente, san Giovanni dall'*Apocalisse:*

> E, diretro da tutti, un veglio solo
> Venir dormendo con la faccia arguta. (*Ivi,* XXIX, 143).

Si ode un tuono. La processione si ferma. Comincia la rappresentazione. Virgilio guarda attonito, non meno che Dante. Il senso di quella processione allegorica gli sfugge. La missione del savio pagano è finita. Hai innanzi la dottrina nuova, la Chiesa di Cristo co' suoi profeti e patriarchi, co' suoi evangelisti e apostoli, co' suoi libri santi.

Fermata la processione, uno canta e gli altri ripetono: — *Veni, Sponsa, de Libano* —; e sul carro si leva la moltitudine di angioli che cantano e gittano fiori.

> Tutti dicean: — *benedictus, qui venis,* —
> E, fior gittando di sopra e d'intorno,
> — *Manibus o date lilia plenis.* — (*Ivi,* XXX, 19).

Tra questa nuvola di fiori appare donna sovra candido velo, cinta d'oliva, sotto verde manto, vestita di colore di fiamma: appare come la Madonna nelle processioni, sotto i fiori che le gittano dalle finestre i fedeli. Dante non la vede, ma la sente: è Beatrice.

Quest'apoteosi di Beatrice, questo primo apparire della sua Donna, ancora velata fra tanta gloria, scioglie l'immaginazione dalla rigidità de' simboli e de' riti, e le dà le libere ali dell'arte. Il dramma si fa umano; spuntano le immagini e i sentimenti.

Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte orïental tutta rosata,
E l'altro ciel di bel sereno adorno;
E la faccia del Sol nascere ombrata,
Sì che, per temperanza di vapori,
L'occhio la sostenea lunga fiata.
Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve, sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva. (*Purg.*, XXX, 22.)

L'apparire di Beatrice è lo sparire di Virgilio. Qui l'astrattezza del simbolo è superata. Ti senti innanzi ad un'anima d'uomo. Quella donna è la sua Beatrice, l'amore della sua prima giovinezza; e Virgilio è il "dolcissimo padre„ che sparisce, quando più ne aveva bisogno, quando era proprio come un "fantolino„ in paura che si volge alla mamma; e si volge, e non lo vede più, e lo chiama tre volte per nome nella mente sbigottita. Il mistero liturgico si trasforma in un dramma moderno.

E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato ch'alla sua presenza
Non era di stupor tremando affranto,
Sanza dagli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù, che da lei mosse,
D'antico amor sentì la gran potenza.
Tosto che nella vista mi percosse
L'alta virtù, che già m'avea trafitto
Prima ch'io fuor di puerizia fosse,
Volsimi alla sinistra, col respitto
Col quale il fantolin corre alla mamma,
Quando ha paura o quando egli è afflitto,

Per dicer a Virgilio: — Men che dramma
Di sangue m'è rimaso, che non tremi;
Conosco i segni dell'antica fiamma. —
Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
Di sè, Virgilio, dolcissimo padre,
Virgilio, a cui per mia salute dièmi. (*Purg.*, XXX, 34).

Dal pianto di Dante esce un felicissimo passaggio per introdurre in iscena Beatrice:

Dante, perchè Virgilio se ne vada,
Non pianger anco, non piangere ancora,
Chè pianger ti convien per altra spada.

Gli occhi di Dante sono là verso la donna, che lo chiama per nome:

Guardami ben: ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
Non sapéi tu che qui l'uomo è felice?

E gli occhi cadono nella fontana, e, non sostenendo la propria vista, cadono sull'erba:

Gli occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
Ma, veggendomi in esso, i' trassi all'erba:
Tanta vergogna mi gravò la fronte! (*Ivi*, XXX, 55, 73).

Qui è la prima volta e sola che un'azione è rappresentata nel suo cammino e nel suo svolgimento, come in un mistero; e Dante vi rivela un ingegno drammatico superiore. I più intimi e rapidi movimenti dell'animo scappan fuori; i due attori, Dante e Beatrice, vi sono perfettamente disegnati; gli Angioli fanno coro e intervengono. La scena è rapida, calda, piena di movimenti e di gradazioni fine e profonde. La vergogna di Dante senza lagrime e sospiri giunge a poco a poco sino al pianto dirotto. Dapprima sta lì più attonito che compunto; ma, quando gli Angioli nel loro canto hanno aria di compatirgli, come se dicessero: — *Donna, perchè .. lo stempre?* — (*ivi*, XXX, 94), scoppia in pianto. Quello che non potè il rimprovero, ottiene il compatimento. Gradazione vera e profonda, e rappresentata con rara evidenza d'immagine. Instando Beatrice: — *Di', di', se questo è vero,* — tra confusione e vergogna, esitando e incalzato, gli esce un tale *sì* dalla bocca, che si poteva vedere ma non udire:

Al quale intender fûr mestier le viste. (*Ivi*, XXXI, 5, 15).

I sentimenti dell'animo scoppiano con tanta ingenuità e naturalezza, che rasentano il grottesco: quando Beatrice

dice: — Alza la barba, — il nostro dottore con linguaggio della scuola riflette:

> E quando per la "barba„ il viso chiese,
> Ben conobbi 'l velen dell'argomento. (*Purg.*, XXXI, 74).

Il berretto dottorale spunta tutto a un tratto sul capo di Dante fra le lagrime e i sospiri, e dà a questa magnifica storia del cuore un colorito locale.

Queste gradazioni corrispondono alle parole di Beatrice. Qui non ci è dialogo: è lei che parla: le risposte di Dante sono le sue emozioni. Pure non ci è monotonia nè declamazione: tutto esce da una situazione vera e, finalmente, analizzata. *Regalmente proterva* (*ivi*, XXX, 70), la sua severità è raddolcita poi dal canto degli Angioli. Beatrice non parla più a Dante: parla agli Angioli e narra loro la storia di Dante. La situazione diviene meno appassionata, ma più elevata: mai la poesia non si era alzata a un linguaggio sì nobile; lo spiritualismo cristiano trovava la sua Musa:

> Quando di carne a spirto era salita,
> E bellezza e virtù cresciuta m'era,
> Fu' io a lui men cara e men gradita;
> E volse i passi suoi per via non vera,
> Imagini di ben seguendo false,
> Che nulla promission rendono intera. (*Ivi*, XXX, 127).

Poi si volta a Dante; e il discorso diviene personale, stringente, implacabile nella sua logica. È una sola idea sotto varie forme, ostinata, insistente, che vuole da Dante una risposta. — Sei uomo, hai la barba: come potesti preferire a me le cose fallaci della terra, o *pargoletta*, od *altra vanità con sì breve uso?* — E quando Dante potè formare la voce, viene la risposta:

> le presenti cose
> Col falso lor piacer volser miei passi,
> Tosto che il vostro viso si nascose. (*Ivi*, XXXI, 59, 34).

Come si vede, è l'antica lotta tra il senso e la ragione che qui ha il suo termine; è la vita tragica dell'anima fra gli errori e le battaglie del senso, che qui si scioglie in commedia, cioè in lieto fine, con la vittoria dello spirito. L'idea è più che trasparente: è manifestata direttamente nel suo linguaggio teologico. Ma l'idea è calata nella realtà della vita e produce una vera scena drammatica, con tale fusione di terreno e di celeste, di passione

e di ragione, di concreto e di astratto, che vi trovi la stoffa da cui dovea sorgere più tardi il dramma spagnuolo.

Dante, pentito, tuffato nel fiume Lete, è menato a Beatrice dalle Virtù, sue ancelle:

> Noi sem qui Ninfe; e nel ciel semo stelle;
> Pria che Beatrice discendesse al mondo,
> Fummo ordinate a lei per sue ancelle.
> Menrenti agli occhi suoi.... (*Purg.*, XXXI, 103).

E Beatrice gli svela la sua faccia. Non è poesia che possa rendere quello che Dante vede, quello che sente:

> O isplendor di viva luce eterna,
> Chi pallido si fece sotto l'ombra
> Sì di Parnasso, o bevve in sua cisterna,
> Che non paresse aver la mente ingombra,
> Tentando a render te, qual tu paresti,
> Là, dove armonizzando il Ciel t'adombra,
> Quando nell'aere aperto ti solvesti? (*Ivi*, XXXI, 139).

Compiuta la rappresentazione, ricomincia la processione sino all'albero della vita; dove, antitesi a questa Chiesa gloriosa di Cristo, apparisce in visione allegorica la Chiesa terrena, trafitta dall'impero, travagliata dall'eresia, corrotta dal dono di Costantino, smembrata da Maometto, e in ultimo meretrice fra le braccia del Re di Francia. Concetto stupendo, questo apparire della vita terrena nell'ultimo del purgatorio, germogliata dall'albero infausto del peccato di Adamo. Il terreno apparisce quando ci si dilegua per sempre dinanzi, non solo in realtà ma in ricordanza. Siamo già alla soglia del Paradiso.

Così finisce questa processione dantesca, una delle concezioni più grandiose del poema anzi in sè sola tutto un poema, dove ci vediamo sfilare davanti tutt'i grandi personaggi della Chiesa celeste; immagine anticipata del regno di Dio, un'apoteosi del cristianesimo, entro di cui si rappresenta il più alto mistero liturgico, la commedia dell'anima.

Questa processione dovè far molta impressione in quei tempi delle processioni, de' misteri e delle allegorie, quando gli angeli, le virtù e i vizi, e Cristo e Dio stesso entravano in iscena. Ma è appunto questo carattere liturgico e simbolico, che qui scema in gran parte la bellezza della poesia. Questo difetto nuoce soprattutto nella rappresentazione della Chiesa terrena, dove l'aquila, la volpe e il drago

e il gigante e la meretrice rimpiccoliscono un concetto così magnifico, una storia così interessante.

Lo stesso contrasto si affaccia a Dante quando il mantovano Sordello, sentendo Virgilio esser di Mantova, esce dalla sua calma di leone:

.. — O Mantovano, io son Sordello
.. — E l'un l'altro abbracciava.

E Dante pensa alla sua Firenze, dove

l'un l'altro si rode
Di quei ch'un muro ed una fossa serra. (*Purg.*, VI, 74, 83).

Qui non è impigliato nelle allegorie. Scoppia il contrasto impetuoso, eloquente; e n'esce una poesia tutta cose, dove si riflettono i più diversi movimenti dell'animo: il dolore, lo sdegno, la pietà, l'ironia, una calma tristezza.

Il *Purgatorio* è il dolce rifugio della vecchiezza. Quando la vita si disabbella a' nostri sguardi, quando le volgiamo le spalle e ci chiudiamo nella santità degli affetti domestici tra la famiglia e gli amici, nelle opere dell'arte e del pensiero, il *Purgatorio* ci s'illumina di viva luce e diviene il nostro libro, e ci scopriamo molte delicate bellezze, una gran parte di noi. Fu il libro di Lamennais, di Balbo, di Schlosser.

Viene il *Paradiso*. Altro concetto, altra vita, altre forme.

Il paradiso è il regno dello spirito, venuto a libertà, emancipato dalla carne o dal senso, perciò il soprasensibile, o come dice Dante, il "trasumanare„, il di là dall'umano. È quel regno della filosofia che Dante volea realizzare in terra; il regno della pace, dove intelletto, amore e atto sono una cosa. Amore conduce lo spirito al supremo intelletto, e il supremo intelletto è insieme supremo atto. La Triade è insieme unità. Quando l'uomo è alzato dall'amore fino a Dio, hai la congiunzione dell'umano e del divino, il sommo bene, il Paradiso.

Questo ascetismo o misticismo non è dottrina astratta: è una forma della vita umana. Ci è nel nostro spirito un di là, ciò che dicesi il sentimento dell'infinito, la cui esistenza si rivela più chiaramente alle nature elevate.

L'arte antica avea materializzato questo di là, umanando il cielo; e la filosofia, partendo dalle più diverse direzioni, era giunta a questa conclusione pratica: che l'ideale della saggezza e perciò della felicità è posto nella uguaglianza dell'anima; ciò che dicevasi apatia, affrancamento dalle

passioni e dalla carne: pagana tranquillità che vedi nelle figure quiete e serene e semplici dell'arte greca.

Questa calma filosofica trovi nelle figure eroiche del limbo:

> Parlavan rado, con voci soavi....
> Sembianza avevan nè trista nè lieta.... (*Inf.*, IV, 114, 84).

Virgilio n'è il tipo più puro, le cui impressioni vanno di rado al di là di un sospiro o di un movimento tosto represso. Questa calma è la fisonomia del purgatorio, il carattere più spiccato di quelle anime, dove l'aspirazione al cielo è senza inquietudine, sicure di salirvi quandochessia. Ma già in quelle anime penetra un elemento nuovo: l'estasi, il rapimento, la contemplazione; ci sta Catone, ma irradiato di luce.

Col cristianesimo s'era restaurato nello spirito questo inquieto di là, e divenne in breve molta parte della vita, anzi la principale occupazione della vita. E si sviluppò un'arte e una letteratura conforme. Chi vede gli ammirabili mosaici del paradiso sotto le cupole di San Marco e di San Giovanni Laterano, o le facce estatiche de' Santi consumati dal fervore divino, ha innanzi stampato il tipo di questo uomo nuovo. Quel di là, il celeste, il divino, appare su quelle facce, come appare nella *Città di Dio* di santo Agostino e nella *Dieta salutis* di san Bonaventura. A questa immagine avea composta la sua *Gerusalemme celeste* Frate Giacomino da Verona nel secolo decimoterzo

Questo di là, intravveduto nelle estasi, ne' sogni, nelle visioni, nelle allegorie del *Purgatorio*, eccolo qui nella sua sostanza: è il *Paradiso*. Il quale, intravveduto nella vita, ha una forma, e può essere arte; ma non si concepisce come, veduto ora nella sua purezza, come regno dello spirito, possa avere una rappresentazione. Il paradiso può essere un canto lirico, che contenga, non la descrizione di cosa che è al di sopra della forma, ma la vaga aspirazione dell'anima a *non so che divino* (*Par.*, III, 59), ed anche allora l'obbiotto del desiderio, pur rimanendo *un incognito indistinto* (*Purg.*, VII, 81), riceve la sua bellezza da immagini terrene, come nell'*Aspirazione* e nel *Pellegrino* di Schiller e in questi bei versi del *Purgatorio*, imitati dal Tasso:

> Chiamavi 'l cielo e intorno vi si gira,
> Mostrandovi le sue bellezze eterne. (*Purg.*, XIV, 148).

Per rendere artistico il Paradiso, Dante ha immaginato un paradiso umano, accessibile al senso e all'immagina-

zione. In paradiso non c'è canto e non luce e non riso; ma, essendo Dante spettatore terreno del paradiso, lo vede sotto forme terrene:

> Per questo la scrittura condiscende
> A vostra facultade, e piedi e mano
> Attribuisce a Dio, ed altro intende. (*Par.*, IV, 43).

Così Dante ha potuto conciliare la teologia e l'arte. Il paradiso teologico è spirito, fuori del senso e dell'immaginazione e dell'intelletto: Dante gli dà parvenza umana e lo rende sensibile ed intelligibile. Le anime ridono, cantano, ragionano come uomini. Questo rende il paradiso accessibile all'arte.

Siamo all'ultima dissoluzione della forma. Corpulenta e materiale nell'*Inferno,* pittorica e fantastica nel *Purgatorio,* qui è lirica e musicale: immediata parvenza dello spirito, assoluta luce senza contenuto, fascia e cerchio dello spirito, non esso spirito. Il purgatorio, come la terra, riceve la luce dal sole e dalle stelle, e queste l'hanno immediatamente da Dio; sicchè le anime purganti, come gli uomini, veggono il Sole, e nel Sole intravvedono Dio, offertosi già alla fantasia popolare come emanazione di luce; ma i Beati intuiscono Dio direttamente per la luce che move da lui senza mezzo:

> Lume ch'a lui veder ne condiziona. (*Ivi,* XIV, 48).

Adunque il paradiso è la più spirituale manifestazione di Dio; e perciò di tutte le forme non rimane altro che luce, di tutti gli affetti non altro che amore, di tutt'i sentimenti non altro che beatitudine, di tutti gli atti non altro che contemplazione. Amore, beatitudine, contemplazione prendono anche forma di luce: gli spiriti si scaldano ai raggi d'amore; la beatitudine o letizia sfavilla negli occhi e fiammeggia nel riso; e la verità è siccome in uno specchio dipinta nel cospetto eterno:

> Luce intellettual piena d'amore,
> Amor di vero ben pien di letizia,
> Letizia che trascende ogni dolzore. (*Ivi,* XXX, 39).

Gli affetti e i pensieri delle anime si manifestano con la luce; l'ira di san Pietro fa trascolorare tutto il paradiso (*ivi,* XXVII, 28).

Il paradiso ha ancora la sua storia e il suo progresso, come l'inferno e il purgatorio. È una progressiva manifo-

stazione dello spirito o di Dio in una forma sempre più sottile sino al suo compiuto sparire; manifestazione ascendente di Dio, che risponde a' diversi ordini o gradi di virtù. Sali di stella in stella, come di virtù in virtù, sino al cielo empireo, soggiorno di Dio.

Ad esprimere queste gradazioni, unica forma è la luce. Perciò non hai qui, come nell'inferno o nel purgatorio, differenze qualitative, ma unicamente quantitative, un più e un meno. Prima la luce non è così viva che celi la faccia umana; più si sale e più la luce occulta le forme come in un santuario. Come è la luce, così è il riso di Beatrice, un *crescendo* superiore ad ogni determinazione; la fantasia, formando, non può seguire l'intelletto che distingue. Bene il poeta vi adopera l'estremo del suo ingegno, conscio della grandezza e difficoltà dell'impresa:

> L'acqua ch'io prendo giammai non si corse;
> Minerva spira e conducemi Apollo,
> E nove Muse mi dimostran l'Orse. (*Par.*, II, 7).

Dapprima, caldo di questo mondo, sua fattura, allettato dalla novità o dal maraviglioso de' fenomeni che gli si affacciano, le immagini gli escono vivaci, peregrine; poi, quasi stanco, diviene arido e dà in sottigliezze;[1] ma lo vedi rivelarsi e poggiare più e più a inarrivabile altezza, sereno, estatico; diresti che la difficoltà lo alletti, la novità lo rinfranchi, l'infinito lo esalti.

Il paradiso propriamente detto è il cielo empireo, immobile e che tutto move, centro dell'universo. Ivi sono gli spiriti, ma, secondo i gradi de' loro meriti e della loro beatitudine, appariscono ne' nove cieli che girano intorno alla terra: la Luna, Mercurio, Venere, il Sole, Marte, Giove, Saturno, le stelle fisse e il Primo Mobile. Ne' primi sette cieli, che sono i sette pianeti, ti sta avanti tutta la vita terrena. La luna è una specie di avanti-paradiso. I negligenti aprono l'inferno e il purgatorio, e aprono anche il

[1] Ecco esempi di aridità e di sottigliezze:

> . . . . . e quale io allor vidi
> Negli occhi santi amor, qui l'abbandono. (c. XVIII, 8).
> E gli occhi avea di letizia sì pieni,
> Che passar mi convien senza costrutto. (c. XXIII, 23).
> E tal nella sembianza sua divenne
> Qual diverrebbe Giove, s'egli e Marte
> Fossero augelli e cambiassersi penne. (c. XXVII, 13).
> Poscia tra esse un lume si schiarì,
> Sì che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo,
> Il verno avrebbe un mese di un sol dì. (c. XXV, 100).

paradiso. E i negligenti del paradiso sono i manchevoli non per volontà propria, ma per violenza altrui. Il loro merito non è pieno, perchè mancò loro quella forza di volontà che tenne Lorenzo sulla grata e fe' Muzio severo alla sua mano (*Par.*, IV, 83). Perciò in loro rimane ancora un vestigio della terra: la faccia umana. In Mercurio, Venere, il Sole, Marte, Giove hai le glorie della vita attiva: i legislatori, gli amanti, i dottori, i martiri, i giusti. In Saturno hai la corona e la perfezione della vita: i contemplanti. Percorsi i diversi gradi di virtù, comincia il tripudio, o, come dice il poeta, il trionfo della beatitudine. Ed hai nelle stelle fisse il trionfo di Cristo, nel Primo Mobile il trionfo degli Angioli, e nell'empireo la visione di Dio, la congiunzione dell'umano e del divino, dove s'acqueta il desiderio.

Questa storia del paradiso secondo i diversi gradi di beatitudine ha la sua forma ne' diversi gradi di luce.

La luce, veste e fascia delle anime, è la sola superstite di tutte le forme terrene, e non è vera forma, ma semplice parvenza e illusione dell'occhio mortale. Essa è la stessa beatitudine, la letizia delle anime, che prende quell'aspetto agli occhi di Dante:

> La mia letizia mi ti tien celato,
> Che mi raggia d'intorno e mi nasconde,
> Quasi animal di sua seta fasciato. (*Par.*, VIII, 52).

Queste parvenze dell'interna letizia si atteggiano, si determinano, si configurano ne' più diversi modi, e non sono altro che i sentimenti o i pensieri delle anime, che paion fuori in quelle forme. E n'esce la natura del paradiso, luce diversamente atteggiata e configurata, che ha aspetto or di aquila, or di croci, or di cerchio, or di costellazione, ora di scala, con viste nuove e maravigliose. Queste combinazioni di luce non sono altro che gruppi d'anime, che esprimono i loro pensieri co' loro moti e atteggiamenti. A rendere intelligibili le parvenze di questo mondo di luce, il poeta si tira appresso la natura terrestre e ne coglie i fenomeni più fuggevoli, più delicati, e ne fa lo specchio della natura celeste. Così mentra la terra in paradiso, non come sostanziale ma come immagine: parvenza delle parvenze celesti. È la terra che rende amabile questo paradiso di Dante; è il sentimento della natura che diffonde la vita tra queste combinazioni ingegnose e simboliche.

La terra ha pure la sua parte di paradiso, ed è in quei fenomeni che inebbriano, innalzano l'animo e lo dispongono alla tenerezza e all'amore: trovi qui tutto che in terra è di più etereo, di più sfumato, di più soave. E come l'impressione estetica nasce appunto da questo profondo sentimento della natura terrestre, avviene che il lettore ricorda il paragone, senza quasi più sapere a che cosa si riferisca. Questi paragoni di Dante sono le vere gemme del *Paradiso:*

Come a raggio di sol che puro mèi
Per fratta nube, già prato di fiori
Vider, coperti d'ombra, gli occhi miei;
Vid'io così più turbe di splendori
Fulgorati di su da raggi ardenti,
Senza veder principio di fulgori. (c. XXIII, 79).

Sì come 'l sol, che si cela egli stessi
Per troppa luce, come il caldo ha róse
Le temperanze dei vapori spessi;
Per più letizia sì mi si nascose
Dentro al suo raggio la figura santa
E, così chiusa chiusa, mi rispose. (c. V, 133).

Come l'augello, intra le amate fronde,
Posato al nido de' suoi dolci nati,
La notte che le cose ci nasconde,
Che, per veder gli aspetti disiati
E per trovar lo cibo onde li pasca,
In che i gravi labor gli sono aggrati,
Previene il tempo in su l'aperta frasca,
E con ardente affetto il sole aspetta,
Fiso guardando, pur che l'alba nasca. (c. XXIII, 1).

. . . . . come orologio, che ne chiami
Nell'ora che la sposa di Dio surge
A mattinar lo sposo perchè l'ami;
Che l'una parte l'altra tira ed urge,
" Tin-tin „ sonando con sì dolce nota,
Che 'l ben disposto spirto d'amor turge. (c. X, 139).

. . . e cantando vanìo,
Come per acqua cupa cosa grave. (c. III, 122).

Qual lodoletta, che in aere si spazia,
Prima cantando, e poi tace, contenta
Dell'ultima dolcezza che la sazia. (c. XX, 73).

Pareva a me che nube ne coprisse
Lucida, spessa, solida e polita,
Quasi adamante che lo sol ferisse.
Per entro sè l'eterna margarita
Ne ricevette, com'acqua recepe
Raggio di luce, permanendo unita. (c. II, 31).

Sì come schiera d'api, che s'infiora
Una fiata, ed una si ritorna
Là dove suo lavoro s'insapora. (c. XXXI, 7).
E vidi lume in forma di riviera,
Fulvido di fulgori, intra duo rive,
Dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive,
E d'ogni parte si mescean ne' fiori,
Quasi rubini ch'oro circonscrive.
Poi, come inebriate dagli odori
Riprofondavan sè nel miro gurge;
E s'una entrava, un'altra usciane fuori. (c. XXX, 61).

Queste tre ultime terzine sono mirabili di spontaneità e di evidenza. Il poeta ha circonfuso le celesti sustanze di tutto ciò che in terra è più ridente e smagliante. Siamo nell'empireo. La virtù visiva è stanca, ma si raccende alle parole di Beatrice, sì che gli appare la riviera di luce; e, fortificata la vista in quella riviera, in quei fiori inebrianti, in quell'oro, in quei rubini, in quelle vive faville, Dante discerne ambo le corti del cielo nel santo delirio del loro tripudio. Ma in verità gli scanni de' beati sono meno poetici di queste due rive "dipinte di mirabil primavera „.

Ma la forma, come parvenza dello spirito, è un presso a poco, un quasi, un come, *fioca e corta* al concetto. Questa impotenza della forma produce un sublime negativo, che Dante esprime con l'energia intellettuale di chi ha vivo il sentimento dell'infinito:

. . . . . appressando sè al suo Disire
Nostro intelletto si profonda tanto,
Che la memoria retro non può ire.
. . . . . ogni minor natura,
È corto recettacolo a quel Bene
Ch'è senza fine e Sè con Sè misura.
. . . . . nella giustizia sempiterna
La vista che riceve il vostro mondo,
Com'occhio per lo mare, entro s'interna;
Chè, ben che dalla proda veggia il fondo,
In pelago nol vede; e nondimeno
Egli è, ma'l cela lui l'esser profondo. (*Par.*, I, 9; XIX, 49, 58).

La letizia, che move le anime e *trascende ogni dolzore,* non è se non beatitudine. E rende beate le anime l'entusiasmo dell'amore e la chiarezza intellettiva o, come dice Dante, *luce intellettual piena d'amore.* Esse hanno allegro il cuore e allegra la mente. Nel cuore è perenne desiderio e pe-

renne appagamento. Nella mente la verità sta come *dipinta* (*Par.*, XVII, 39).

La luce è forma inadeguata della beatitudine. Ti dà la parvenza, ma non il sentimento e non il pensiero. Spuntano perciò due altre forme: il canto e la visione intellettuale.

Quello che nel purgatorio è amicizia, nel paradiso è amore, ardore di desiderio, placato sempre, non saziato mai, infinito come lo spirito. Stato lirico e musicale, che ha la sua espressione nella melodia e nel canto. La medesimezza del sentimento spinto sino all'entusiasmo genera la comunione delle anime; la persona non è l'individuo ma il gruppo, come è delle moltitudini nei grandi giorni della vita pubblica. I gruppi qui non sono Cori, che accompagnino e compiano l'azione individuale, ma sono la stessa individualità diffusa in tutte le anime; e se vogliamo chiamarli Cori, sono il Coro di personaggi invisibili e muti, di Cristo, di Maria e d'Iddio. Ecco il Coro di Maria:

Per entro il cielo scese una facella,
Formata in cerchio a guisa di corona,
E cinsela e girossi intorno ad ella.
Qualunque melodia più dolce suona
Quaggiù e più a sè l'anima tira,
Parrebbe nube che squarciata tuona,
Comparata al suonar di quella lira,
Onde si coronava il bel zaffiro,
Del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.
— Io sono amore angelico, che giro
L'alta letizia che spira del ventre
Che fu albergo del Nostro Disiro;
E girerommi, Donna del ciel, mentre
Che seguirai tuo Figlio, e farai dia
Più la sfera superna, perchè lì entre. —
Così la circulata melodia
Si sigillava; e tutti gli altri lumi
Facean sonar lo nome di Maria...
E come fantolin, che invêr la mamma
Tende le braccia poi che 'l latte prese,
Per l'animo che infin di fuor s'infiamma;
Ciascun di quei candori in su si stese
Con la sua cima sì, che l'alto affetto,
Ch'egli aveano a Maria, mi fu palese.
Indi rimaser lì nel mio cospetto,
Regina Coeli cantando sì dolce
Che mai da me non si partì il diletto.

(*Par.*, XXIII, 94-111; 121-129).

Quella facella è l'angiolo Gabriele, e il Coro è angelico. Angioli e Beati sono penetrati dello stesso spirito, hanno vita comune; se non che negli angioli la virtù è innocenza e la letizia è irriflessa: plenitudine volante tra' Beati e Dio, che il poeta ha rappresentato in alcuni bei tratti; è un andare e venire nel modo abbandonato e allegro della prima età, tripudianti e folleggianti con una espansione che il poeta chiama "arte„ e "gioco„:

> Qual è quell'angel, che con tanto gioco
> Guarda negli occhi la nostra Regina,
> Innamorato sì, che par di foco? (*Par.*, XXXII, 103).

L'amicizia o comunione delle anime è detta dal poeta "sodalizio„. I loro moti sono danze, le loro voci sono canti; ma, in quell'accordo di voci, in quel turbine di movimenti, la personalità scompare; è una musica in cui i diversi suoni si confondono e si perdono in una sola melode. Non ci è differenza di aspetto, ma, per dir così, una faccia sola. Questa comunanza di vita è il fondo lirico del *Paradiso*, ma è la sua parte fiacca, perchè il poeta, contento a citare le prime parole di canti ecclesiastici, non ha avuta libertà e attività di spirito da creare la lirica del paradiso, rappresentando nel canto i sentimenti e gli affetti del celeste sodalizio. E dove potea giungere, lo mostra la preghiera di san Bernardo, che è un vero Inno alla Vergine, e l'inno a san Francesco d'Assisi e l'inno a san Domenico, nella loro semplicità, anche un po' rozza, tutto cose e più schietti che i magniloquenti inni moderni.

I canti delle anime sono vuoti di contenuto, voci e non parole, musica e non poesia: è tutto una sola onda di luce di melodia e di voce, che ti porta seco:

> — Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo —
> Cominciò — gloria! — tutto il Paradiso,
> Sì che m'inebrïava il dolce canto.
> Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
> Dell'universo; perochè mia ebbrezza
> Entrava per l'udire e per lo viso.
> O gioia! o ineffabile allegrezza!
> O vita intera d'amore e di pace!
> O senza brama sicura ricchezza! (*Ivi*, XXVII, 1).

È l'armonia universale, l'inno della creazione. La luce, vincendo la corporale impenetrabilità e frammischiando i suoi raggi, esprime anche al di fuori questa compenetra-

zione delle anime, l'individualità sparita nel mare dell'essere. Il poeta, signore anzi tiranno della lingua, forma ardite parole a significare questa medesimezza amorosa degli esseri nell'essere: *inciela, imparadisa, india, intuassi, immei, inlei, s'infutura, s'illuia* (*Par.*, III, 97; XXVIII, 3; IV, 28; IX, 81, 73; XXII, 127; XVII, 98); delle quali voci alcune, dopo lungo obblio, rivivono. La redenzione dell'anima è la sua progressiva emancipazione dall'egoismo della coscienza; la sua individualità non le basta; si sente incompiuta, parziale, disarmonica, e sospira alla idealità nella vita universale. Questo è il carattere della vita in paradiso. Non solo sparisce la faccia umana, ma in gran parte anche la personalità. Vivono gli uni negli altri e tutti in Dio.

Questo vanire delle forme e della stessa personalità riduce il paradiso a una corda sola, a lungo andare monotona, se non vi penetrasse la terra e, con la terra, altre forme ed altre passioni. La terra penetra come contrapposto a questa vita d'amore e di pace. È vita d'odio e di vana scienza, e provoca le collere e i sarcasmi de' Celesti.

Il contrapposto è còlto in alcuni momenti altamente poetici. Accolto nel sole gloriosamente allato a Beatrice, si affaccia al poeta tutta la vanità delle cure terrestri:

> O insensata cura de' mortali,
> Quanto son difettivi sillogismi
> Quei che ti fanno in basso batter l'ali!
> Chi dietro a iura, e chi ad aforismi
> Sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
> E chi regnar per forza o per sofismi,
> E chi rubare, e chi civil negozio;
> Chi nel diletto della carne involto
> S'affaticava, e chi si dava all'ozio. (*Par.*, XI, 1).

Un altro momento di alta poesia è quando il poeta dall'alto delle stelle fisse guarda alla terra:

> e vidi questo globo
> Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante. (*Ivi*, XXII, 134).

La terra *che ci fa tanto feroci,* veduta dal cielo, gli pare un' "aiuola„. Il concetto, abbellito e allargato dal Tasso, ha qui una severità di esecuzione quasi ieratica. Il poeta si sente già cittadino del cielo, e guarda così di passata e con appena un sorriso a tanta viltà di "sembiante„, volgendone immediatamente l'occhio e mirando in Beatrice:

L'aiuola, che ci fa tanto feroci,
Volgendom'io con gli eterni Gemelli,
Tutta m'apparve da' colli alle foci:
Poscia rivolsi gli occhi agli occhi belli. (*Par.*, XXII, 151).

Pure è quest'"aiuola„ che desta nel seno de' Beati varietà di sentimenti e di passioni, facendo vibrar nuove corde. Accanto all'inno spunta la satira in tutte le sue gradazioni: il frizzo, la caricatura, l'ironia, il sarcasmo. Qual frizzo che l'allusione di Carlo Martello, così pungente nella sua generalità:

E fate Re di tal ch'è da sermone! (*Ivi*, VIII, 147).

Beatrice, dottissima in teologia, si mostra non meno dotta nel maneggio della caricatura e dell'ironia, frustando i predicatori plebei di quel tempo:

Ora si va con motti e con iscede
A predicare; e, pur che ben si rida,
Gonfia 'l cappuccio e più non si richiede. (*Ivi*, XXIX, 115).

Giustiniano conchiude il suo nobilissimo racconto dei casi e della gloria dell'antica Roma con fiere minacce ai guelfi, nemici dell'aquila imperiale. Papi e monaci sono i più assaliti. San Tommaso, dette le lodi di san Francesco, riprende i francescani, e san Benedetto i benedettini, e san Pietro il Papa (*ivi*, XII, 115; XXII, 73; XXVII, 40). Tutt'i re di quel tempo mandano sangue sotto il flagello di Dante. Non si può attendere da' Santi alcuna indulgenza alle umane fralezze. La satira è acerba; la sua musa è l'indignazione, e la sua forma ordinaria è l'invettiva. Le forme comiche sono uccise in sul nascere e si sciolgono nel sarcasmo. Il sarcasmo non è qui nè un pensiero nè un tratto di spirito, ma pittura viva del vizio, con parole anche grossolane, come *cloaca* (*ivi*, XXVII, 25) che mettano in vista il laido e il disgustoso. Il vizio è còlto, non in una forma generale e declamatoria, ma là, in quegli uomini, in quel tempo, sotto quelli aspetti, con pienezza di particolari ed esattezza di colorito: capilavori di questo genere sono la pittura de' benedettini e l'invettiva di san Pietro.

Questo contrapposto tra il cielo e la terra non è altro se non l'antitesi che è in terra tra i buoni e i cattivi, e, per scendere al particolare, tra l'età dell'oro del cristianesimo e i tempi degeneri del poeta; è il presente condannato dal passato, è il passato messo in risalto dal suo contrasto con la corruzione presente. Ci erano i bene-

dettini, ma ci era stato san Benedetto; ci era Bonifazio e Clemente, ma ci era stato san Pietro e Lino e Cleto e Sisto e Pio e Calisto e Urbano (*Par.*, XXVII, 41, 44). Gli uomini di quell'aurea età più illustri per santità e per scienza sono qui raccolti, come in un pantheon; è il mondo eroico cristiano, succeduto a quel mondo eroico pagano stato descritto nel Limbo, e di cui Giustiniano fa il panegirico in Paradiso (VI, 35).

Questa età dell'oro, collocata nel passato e messa a confronto con la tristizia di quei tempi, ha ispirato a Dante una delle scene più interessanti; ed è la pittura dell'antica e della nuova Firenze, fatta dal Cacciaguida, uno dei suoi antenati. Ivi inno o satira sono fusi insieme: vedi l'ideale dell'età dell'oro e della domestica felicità con tanta semplicità di costumi, con tanta modestia di vita; e di rincontro vedi il villano di Aguglione e le "sfacciate donne fiorentine„ (*Par.*, XVI, 56; *Purg.*, XXIII, 101). La conclusione di questa scena di famiglia prende proporzioni epiche: Dante si fa egli medesimo il suo piedistallo. Nella predizione che Cacciaguida gli fa del suo esilio è tanta malinconia e tanto affetto, che ben si pare la profonda tristezza del vecchio e stanco poeta. L'esilio non è rappresentato ne'patimenti materiali; Dio riserba dolori più acuti ai magnanimi: lasciare ogni cosa diletta più caramente e domandare il pane all'insolente pietà degli estranei, questo strazio di tanti miseri vive qui immortale ne'versi divenuti proverbiali del più misero e del più grande. Ma è un dolore virile: tosto rileva la fronte, e dall'alto del suo ingegno e della sua missione poetica vede a' suoi piedi tutt' i potenti della terra (*Par.*, XVII, 55, 98).

La letizia delle anime non è solo amore, ma visione intellettuale. La luce, il riso non sono altro che manifestazione del loro perfetto vedere: perciò la luce è detta "intellettuale„. Beatrice spiega così il suo riso a Dante:

> S'io ti fiammeggio nel caldo d'amore
> Di là dal modo che in terra si vede,
> Sì chè degli occhi tuoi vinco 'l valore,
> Non ti maravigliar; chè ciò procede
> Da perfetto veder, che, come apprende,
> Così nel bene appreso move il piede. (*Par.*, V, 1).

La beatitudine è la contemplazione, e la contemplazione è appunto questa perfetta visione intellettuale. Perciò le anime non investigano, non discutono e non dimostrano, ma veggono e descrivono la verità, non come idea ma

come natura vivente. In terra ci è l'apparenza del vero, e perciò diversità di sistemi filosofici, come spiega Beatrice:

> Voi non andate giù per un sentiero
> Filosofando; tanto vi trasporta
> L'amor dell'apparenza e 'l suo pensiero. (*Par.*, XXIX, 85).

In paradiso la verità è "tutta.. dipinta nel cospetto eterno„; in Dio è legato con amore in un volume *ciò che per l'universo si squaderna* (*ivi*, XXXIII, 87): vedere Dio è vedere la verità. E non è visione solo di cose, ma di pensieri e di desidèri. I beati vedono il pensiero di Dante senza che egli lo esprima.

La scienza com'era concepita a' tempi di Dante, sposata alla Teologia, avea una forma concreta e individuale, materia contemplabile e altamente poetica. Un Dio personale, che, immobile motore, produce amando l'idea esemplare dell'universo, pura intelligenza e pura luce, che penetra e risplende in una parte più e meno in un'altra sino alle ultime contingenze; gli astri, dove si affacciano i Beati, influenti sulle umane sorti e governati da intelligenze da cui spira il moto e le virtù de' loro giri; il cielo empireo, centro di tutt'i cerchi cosmici e soggiorno della pura luce; l'universo, splendore della divinità, dove appare squadernato ciò che in Dio è un volume; l'ordine e l'accordo di tutto il Creato dalle infime incarnazioni fino alle nove gerarchie degli Angioli; la caduta dell'uomo per il primo peccato e il suo riscatto per l'incarnazione e la passione del Verbo; la verità rivelata, oscura all'intelletto, visibile al cuore, avvalorato dalla fede, confortato dalla speranza, infiammato dalla carità (vedi i canti XIII, II, XXX, XXXIII, X, XXVIII e XXIX, XXVII, VII, XIV, XXV, XXVI): in questa scienza della creazione, il pensiero è talmente concretato e incorporato, che il poeta può contemplarlo come cosa vivente, come natura. Perciò la forma scientifica è qui meno un ragionamento che una descrizione, come di cosa che si vede e non si dimostra. Il perfetto vedere de' Beati è privilegio di Dante; nessuno gli sta del pari nella forza e chiarezza della visione. Spirito dommatico, credente e poetico, predica dal paradiso la verità assoluta; e non la pensa, la scolpisce. Diresti che pensi con l'immaginazione, aguzzata dalla grandezza e verità dello spettacolo. Nascono ardite metafore e maravigliose comparazioni. L'accordo della prescienza col libero arbitrio è una delle con-

cezioni più difficili e astruse; ma qui non è una concezione, è una visione, uno spettacolo: così potente è questa immaginazione dantesca:

La contingenza, che fuor del quaderno
Della vostra materia non si stende,
Tutta è dipinta nel cospetto eterno:
Necessità però quindi non prende,
Se non come dal viso, in che si specchia,
Nave che per corrente giù discende.
Da indi, sì come viene ad orecchia
Dolce armonia da organo, mi viene
A vista 'l tempo che ti s'apparecchia. (*Par.*, XVII, 37).

Il poeta procede per deduzione, guardando le cose dall'alto del paradiso, da cui dechina via via fino alle ultime conseguenze: forma contemplativa e dommatica, anzi che discorsiva e dimostrativa, e propria della poesia, presentando all'immaginazione vasti orizzonti in una sola comprensione:

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
Che l'uno e l'altro eternalmente spira
Lo Primo e Ineffabile Valore,
Quanto per mente o per occhio si gira,
Con tanto ordine fe' ch'esser non puote
Senza gustar di Lui chi ciò rimira. (*Ivi*, X, 1).

Questa forma poetica della scienza, questa visione intellettuale, abbozzata nel *Tesoretto*, è condotta qui a molta perfezione. È un certo modo di situare l'oggetto e metterlo in vista, sì chè l'occhio dell'immaginazione lo comprenda tutto. Se ci è cosa che ripugna a questa forma, è lo scolasticismo con la barbarie delle sue formole e le sue astrazioni; ma l'immaginazione vi fa penetrare l'aria e la luce: miracolo prodotto dalle due grandi potenze della mente dantesca: la virtù sintetica e la virtù formativa. Veggasi la stupenda descrizione che fa Beatrice del moto degli astri, di poco inferiore alla storia del processo creativo, il capolavoro di questo genere (*ivi*, II, 112). Qui la scienza della creazione è abbracciata in un solo girar d'occhio, con sì stretta e rapida concatenazione che tutto il creato ti sta innanzi come una sola idea semplice. Ci sono concetti difficilissimi ad esprimersi, come l'unità della luce nella sua diversità, e l'imperfezione della natura, che non ti dà mai realizzato l'ideale. I concetti qui non sono astrazioni, ma forze vive, gli attori della creazione, la luce, il cielo, la natura; e non hai un ragionamento: hai

una storia animata, con una chiarezza e vigore di rappresentazione che fa di Dio e della natura vere persone poetiche:

> Ciò che non muore e ciò che può morire
> Non è se non splendor di quell'Idea,
> Che partorisce, amando, il nostro Sire;
> Chè quella Viva Luce che sì mea
> Dal suo Lucente, che non si disuna
> Da lui nè dall'Amor che in Lor s'intrea;
> Per sua bontate il suo raggiare aduna,
> Quasi specchiato, in nove sussistenze,
> Eternalmente rimanendosi una. (*Par.*, XIII, 52).

Queste tre terzine sono una maraviglia di chiarezza e di energia in dir cosa difficilissima. Nè minor potenza di intuizione trovi nella fine quando, paragonando l'ideale alla cera del suggello, aggiunge:

> Ma la natura la dà sempre scema,
> Similemente operando all'artista,
> C'ha l'abito dell'arte e man che trema. (*Ivi*, XIII, 76)

Ed anche la mano di Dante trema, chè fra tante bel, lezze ci è non poca scoria. Non di rado vedi, non il poeta ma il dottore che esce dall'università di Parigi pieno il capo di tesi e di sillogismi. Molte quistioni sono troppo speciali, altre sono infarcite di barbarie scolastica: definizioni, distinzioni, citazioni, argomentazioni. E questo è non per difetto di virtù poetica ma per falso giudizio. A lui pare che questo lusso di scienza sia la cima della poesia, e se ne vanta, e si beffa di quelli che lo hanno sin qui seguito in piccola "barca„. — Tornate indietro, — egli dice; — chè il mio libro è per soli quei pochi che possono gustare il *pan degli Angioli* (*ivi*, II, 1, 11); — e sono i filosofi e i dottori suoi pari. Perciò il *Paradiso* è poco letto e poco gustato. Stanca soprattutto la sua monotonia, che par quasi una serie di dimande e di risposte fra maestro e discente.

La visione intellettuale è la beatitudine. L'esposizione della scienza riesce in cantici e inni; le ultime parole del veggente si confondono con gli osanna del cielo:

> Finito questo, l'alta corte santa
> Risuonò per le spere un — Dio lodiamo —
> Nella melode che lassù si canta....
> Sì come io tacqui, un dolcissimo canto
> Risonò per lo cielo; e la mia donna
> Dicea con gli altri: — Santo, Santo, Santo. —
> (*Ivi*, XXIV, 112; XXVI, 67).

Così è sciolto questo mistero dell'anima. Adombrato ne' simboli e allegorie del purgatorio, qui il mistero è svelato: è la divina commedia dell'anima, il suo "indiarsi„ (*Par.*, IV, 28) nell'eterna letizia. La forza che tira Dante a Dio, sì che sale come rivo *se d'alto monte scende giuso ad imo* (*ivi*, I, 138), è l'amore, è Beatrice, che all'alto volo gli veste le piume. Beatrice è in sè il compendio del paradiso, lo specchio dove quello si riflette ne' suoi mutamenti. Puoi dipingerla quando prega Virgilio o quando *regalmente... proterva* (*Inf.*, II, 55; *Purg.*; XXX, 70) rimprovera l'amante; ma qui è spiritualizzata tanto, che è indarno opera di pennello. La stessa parola non è possente di descrivere quel riso e quella bellezza trasmutabile, se non ne' suoi effetti su Dante e su' Celesti. Ecco uno de' più bei luoghi:

Quivi la donna mia vid'io sì lieta,
Come nel lume di quel ciel si mise,
Che più lucente se ne fe' il pianeta;
E se la stella si cambiò e rise,
Qual mi fec'io, che pur per mia natura
Trasmutabile son per tutte guise!
Come in peschiera ch'è tranquilla e pura
Traggono i pesci a ciò che vien di fuori,
Per modo che lo stimin lor pastura;
Sì vid'io ben più di mille splendori
Trarsi vêr noi; ed in ciascun s'udia:
— Ecco chi crescerà li nostri amori. — (*Par.*, V, 94).

Spiritualizzato il corpo, spiritualizzata l'anima. L'amore è purificato: nulla resta più di sensuale. Dante, che nel purgatorio sentì il tremore *dell'antica fiamma* (*Purg.*, XXX, 48), qui ode Beatrice con un sentimento assai vicino alla riverenza. Quando ella si allontana, ei non manda un lamento: ogni parte terrestre è in lui arsa e consumata. Le sue parole sono affettuose; ma è affetto di riverente gratitudine, siccome, nel piccolo cenno che gli fa Beatrice, l'amore dell'uomo come ombra si dilegua nell'amore di Dio, ella lo ama in Dio:

Così orai, e quella, sì lontana
Come parea, sorrise e riguardommi;
Poi si tornò alla Eterna Fontana. (*Ivi*, XXXI, 91).

Come Dante non potè entrare nel paradiso terrestre a vedere il simbolo del trionfo di Cristo senza lo *scotto* del pentimento, così non può ne' Gemelli o stelle fisse con-

templare il trionfo di Cristo che non dichiari la sua fede. Allora san Pietro lo incorona poeta, e " poeta „ vuol dire banditore della verità. San Pietro gli dice:

E non asconder quel ch'io non ascondo. (*Par.*, XXVII, 66).

Così la *Commedia* ha la sua consacrazione e la sua missione. È la verità bandita dal cielo, della quale Dante si fa l'apostolo e il profeta: è il *poema sacro* (*ivi*, XXV, 1). Con quella stessa coscienza della sua grandezza che si fe' *sesto tra cotanto senno* (*Inf.*, IV, 102), qui si pone accanto a san Pietro e se ne fa l'interprete, congiungendo in sè le due corone, il Savio e il Santo, l'antica e la nuova civiltà, il filosofo e il teologo.

Dichiarata la sua fede, consacrato e incoronato, Dante si sente oramai vicino a Dio. Avea già contemplata la Divinità nella sua umanità, il Dio-uomo. Il trionfo di Cristo, la festa dell'Incarnazione, sembra reminiscenza di funzioni ecclesiastiche, co' suoi principali attori, Cristo, la Vergine, Gabriello. Cristo e la Vergine sono, come nel Santuario, invisibili; la festa è tutta fuori di loro e intorno a loro. Succede il trionfo degli Angioli, e poi nell'Empireo il trionfo di Dio.

L'empireo è la città di Dio, il convento de' Beati, il proprio e vero paradiso. Beatrice raggia sì, che il poeta si concede vinto, più che tragedo e comico superato dal suo tema, e desiste dal seguir

Più dietro a sua bellezza poetando,
Come all'ultimo suo ciascuno artista. (*Ivi*, XXX, 32).

Ivi è la luce intellettuale, che fa visibile

Lo Creatore a quella creatura
Che solo in lui vedere ha la sua pace. (*Ivi*, XXX, 101).

La luce ha figura circolare, come il giallo di una rosa, le cui bianche foglie si distendono per l'infinito spazio, e sono gli scanni de' Beati. San Bernardo spiega e descrive il maraviglioso giardino. Il punto che più splende è là dove sono *gli occhi da Dio diletti e venerati* (*ivi*, XXXIII, 40), dove è la Vergine e gli angioli. Quel punto è la pacifica orifiamma del paradiso, la bandiera della pace. Il giardino, la rosa, l'orifiamma sono immagini graziose, ma inadeguate. Queste metafore non valgono la stupenda terzina,

dove san Bernardo è rappresentato in forma umana e intelligibile:

> Diffuso era per gli occhi e per le gene
> Di benigna letizia, in atto pio,
> Quale a tenero padre si conviene. (*Par.*, XXXI, 61).

Il paradiso, appunto perchè paradiso, non puoi determinarlo troppo e descriverlo senza impiccolirlo. La sua forma adeguata è il sentimento, l'eterno tripudio: ciò che è ben còlto in quella plenitudine volante di angeli, che diffondono un po' di vita tra quella calma. Il vero significato lirico del paradiso è nell'inno di Dante a Beatrice e nell'inno di san Bernardo alla Vergine (*ivi*, XXXI, 79-90; XXXIII, 1-40), ne' quali è il paradiso guardato dalla terra con sentimenti e impressioni di uomo. I beati stessi diventano interessanti, quando tra quella luce vedi spuntare *visi a carità suadi* ed *atti ornati di tutte onestadi*, o quando *chiudon le mani* implorando la Vergine (*ivi*, XXXI, 49; XXXIII, 39).

Anche Dio ha voluto descrivere Dante, e vede in lui l'universo, e poi la Trinità e poi l'Incarnazione, congiunzione dell'umano e del divino, in cui si acqueta il desiderio, il *disiro e il velle:*

> Sì come ruota che igualmente è mossa. (*Ivi*, XXXIII, 143).

Dante vede, ma è visione di cui hai le parole e non la forma; ci è l'intelletto, non ci è più l'immaginazione, divenuta un semplice lume, un barlume. La forma sparisce; la visione cessa "quasi tutta„; sopravvive il sentimento:

> quasi tutta cessa
> Mia visione, ed ancor mi distilla
> Nel cor lo dolce che nacque da essa.
> Così la neve al sol si disigilla;
> Così al vento nelle foglie lievi
> Si perdea la sentenzia di Sibilla. (*Ivi*, XXXIII, 61).

L'immaginazione, morendo, manda in questi bei versi l'ultimo raggio. All'*alta fantasia* manca la *possa* (*ivi*, XXXIII, 142); e insieme con la fantasia muore la poesia.

Così finisce la storia dell'anima. Di forma in forma, di apparenza in apparenza, ritrova e riconosce sè stessa in Dio, pura intelligenza, puro amore e puro atto. Ed è in questa concordia che l'anima acqueta il suo desiderio, trova la pace. Nell'*Inferno* signoreggia la materia anarchica: le sue forme ricevono d'ogni sorte differenze, spic-

cate, distinte, corpulente e personali. Nel *Purgatorio,* la materia non è più la sostanza, ma un momento: lo spirito acquista coscienza di sua forza e, contrastando e soffrendo, conquista la sua libertà; la realtà vi è in immaginazione, rimembranza del passato da cui si sprigiona, aspirazione all'avvenire a cui si avvicina; onde le sue forme sono fantasmi e rappresentazioni dell'immaginativa anzi che obbietti reali: pitture, sogni, visioni estatiche, simboli e canti. Nel *Paradiso* lo spirito, già libero di grado in grado, s'india; le differenze qualitative si risolvono e tutte le forme svaporano nella semplicità della luce, nella incolorata melodia musicale, nel puro pensiero. Quel regno della pace che tutti cercavano, quel regno di Dio, quel regno della filosofia, quel *di là,* tormento e amore di tanti spiriti, è qui realizzato. Il concetto della nuova civiltà di cui avevi qua e là oscuri e sparsi vestigi, è qui compreso in una immensa unità, che rinchiude nel suo seno tutto lo scibile, tutta la coltura e tutta la storia. E chi costruisce così vasta mole, ci mette la serietà dell'artista, del poeta, del filosofo e del cristiano. Consapevole della sua elevatezza morale e della sua potenza intellettuale, gli stanno innanzi, acuti stimoli all'opera, la patria, la posterità, l'adempimento di quella sacra missione che Dio affida all'ingegno, acuti stimoli ne' quali sono purificati altri motivi meno nobili, l'amor della parte, la vendetta, le passioni dell'esule; ci è là dentro nella sua sincerità tutto l'uomo, ci è quel d'Adamo e ci è quel di Dio. A poco a poco quel mondo della fantasia diviene parte del suo essere, il suo compagno fino agli ultimi giorni, e vi gitta, come nel libro della memoria, l'eco de' suoi dolori, delle sue speranze e delle sue maledizioni. Nato, a immagine del mondo che gli era intorno, simbolico, mistico e scolastico, quel mondo si trasforma e si colora e s'impolpa della sua sostanza, e diviene il suo figlio, il suo ritratto. La sua mente sdegna la superficie, guarda nell'intimo midollo; e la sua fantasia ripugna all'astratto, a tutto dà forma. Onde nasce quella intuizione chiara e profonda che è il carattere del suo genio. E non solo l'oggetto gli si presenta con la sua forma, ma con le sue impressioni e i suoi sentimenti. E n'esce una forma, che è insieme immagine e sentimento: immagine calda e viva, sotto alla quale vedi il colore del sangue, il movere della passione. E con l'immagine tutto è detto: e non vi s'indugia e non la

sviluppa, e corre lievemente di cosa in cosa, e sdegna gli accessorii. A conseguire l'effetto, spesso gli basta una sola parola comprensiva, che ti offre un gruppo d'immagini e di sentimenti; e spesso, mentre la parola dipinge, non fosse altro, con la sua giacitura, l'armonia del verso ne esprime il sentimento. Tutto è succo, tutto è cose; cose intere nella loro vivente unità, non decomposte dalla riflessione e dall'analisi. Per dirla con Dante, il suo mondo è un volume non squadernato. È un mondo penoso, ritirato in sè, poco comunicativo, come fronte annuvolata da pensiero in travaglio. In quelle profondità scavano i secoli, e vi trovano sempre nuove ispirazioni e nuovi pensieri. Là vive, involto ancora e nodoso e pregno di misteri, quel mondo, che, sottoposto all'analisi umanizzato e realizzato, si chiama oggi " letteratura moderna „.

Oscurissimo in molti particolari, e per le allusioni politiche e storiche e pel senso allegorico, il libro nel suo insieme è così chiaro e semplice che si abbraccia tutto di un solo sguardo. La scienza della vita o della creazione è còlta ne' suoi tratti essenziali e rappresentata con perfetta chiarezza e coesione. L'armonia intellettuale diviene cosa viva nell'architettura, così coerente e significativa nelle grandi linee, così accurata ne' minimi particolari. L'immaginazione anche più pigra concepisce di un tratto inferno, purgatorio e paradiso. Il pensiero nuovo, mistico e spiritualista, lunga elaborazione dei secoli, compare qui perfettamente armonizzato e pieno di vita. In questo mondo intellettuale e dommatico, così ben rispondente alla coscienza universale, si sviluppa la storia o il mistero dell'anima nella più grande varietà delle forme, sì che vi si riflette tutta la vita morale nel suo senso più serio e più elevato. Il sentimento della famiglia, la viva impressione della natura, l'amor della patria, un certo senso d'ordine, di unità, di pace interiore che fa contrasto al disordine e alla licenza di quei costumi pubblici e privati, la virtù dell'indignazione, il disprezzo di ogni viltà e volgarità, la virilità e la fierezza della tempra, l'aspirazione ad un ordine di cose ideale e superiore, il vivere in ispirito e in contemplazione come staccato dalla terra, il sentimento della giustizia e del dovere, la professione della verità, piaccia o non piaccia, con l'occhio vòlto a' posteri,

e quella fede congiunta con tanto amore, quell'accento di convinzione, quella coscienza che ha il poeta della sua personalità, della sua grandezza e della sua missione; tutto questo appartiene a ciò che di più nobile ed elevato è nella natura umana. Anche quel non so che scabro e rozzo e quasi selvaggio, ch'è nella superficie, rende l'immagine di quell'eroica e ancor barbara giovinezza del mondo moderno.

NOTE.

L'*Introduzione alle virtù* (pag. 72), composta probabilmente alla fine del secolo XII, rifatta non molto dopo il 1274, parve importantissima al Gaspary: "Abbiamo in questo libro il pensiero fondamentale della letteratura religiosa e morale, la liberazione dell'anima dalla prigionia terrena, in forma di un viaggio allegorico con le personificazioni dei fenomeni psicologici, con la personificazione della filosofia, che fa parte di duce e di maestra„ (*Storia delle lett. ital.*, I, 165). Venne illustrata da J. A. Child, *A note on the* "Introduzione alle virtù„ in *Modern language Note, XXI* e da Enr. Proto che in *Studj medievali*, 1908 si soffermò sulle sue "concordanze col significato morale della Commedia„. — Dante è collettivo (74) nel fine del poema: "Finis totius et partis est, removere viventes in hac vita de statu miseriae, et perducere ad statum felicitatis„. Epist. a Can Grande, 14. — E Dante è insieme assolutamente individuo nel XXX del *Purg.* dove "di necessità„ registra il nome suo (w. 55 e 63) e forse nel XXVI del *Par.* (v. 104) dove alcuni leggono "Dante„ invece di "Da te„ osservando che Adamo deve "conoscere tutti i propri discendenti„.

(Pag. 75) "Alle volte occorre [a certi ipocriti] parlare della poesia e dei poeti, dei quali sentendo il nome subito s'infiammano di tanto furore che diresti quelli avere gli occhi di fuoco. Nè si ponno fermare, fremono e sono dall'empito crucciati, e dicono la poesia in tutto esser niente, e una vana facultà e ridicola e i poeti esser uomini bugiardi„ (Boccaccio, *Genealogia degli Dei*. vers. Betussi, cap. XIV).

Tempra dantesca senza l'arte di Dante il De S. sente in Albertino da Mussato e nella sua tragedia *Ecerinis* (*Storia*, Treves, I, 97-8, e in questo vol. 34 e 120). La stessa consonanza morale afferma G. Carducci: "Quanto piacerebbe sapere se Albertino vide o conobbe mai Dante! In compagnia del quale egli sembra individuare in tutte le sue forze e con tutte anche l'esuberanze ideali e morali, l'esempio del perfetto cittadino di comune italiano in quel supremo passaggio dalla libertà alla signoria. Nato spurio di uom nobile, si asserisce tuttavia di popolo; è cavaliere e magistrato difensore del popolo,

dal popolo cacciato a tempo, dai tiranni bandito per sempre. Dal nome di poeta è il suo incremento, dall'azione di magistrato la sua forza: il milite compie l'ambasciatore. Poeta ammonisce ed eccita il suo Comune: milite, lo difende con le armi: oratore lo governa con eloquenza: storico, lo illustra con lo stile: e sempre lo ha in cuore, e ne muor vecchio lontano. „ (*Opere*, XX, 163). Ma l'affinità dell'indole non fu affatto amicizia, anzi determinò un'aperta avversione, come ha illustrato e spiegato Antonio Belloni: "Scontrandosi nel cammino della vita, essi si guardarono accigliati e foschi senza far motto; in molte, in troppe cose diversi ed avversi, e sospinti per opposte vie anche da quello stesso ardente amore di libertà che pur li arse e li infiammò in egual misura. Simili, anzi, pari del tutto, solo nella sorte estrema, che li fe' morire esuli, entrambi dalla patria, sullo stesso lido, in faccia allo stesso mare, vittime della ingiustizia e della ingratitudine dei loro concittadini, per la cui grandezza tanto avevano faticato, combattuto e sofferto „. (*Giorn. Stor. d. lett. ital.*, LXVII, 209).

Il Voltaire (pag. 88) non uscì nel suo *veto* "irrito e nullo „ contro Dante con la spontaneità cui, quasi, il D. S. farebbe pensare. Gli accadde per l'Alighieri come per lo Shakespeare di essere stato in principio equanime o, per lo meno, punto malevolo, di avere anche imitato qualcosa nella *Henriade*, per farsi poi maligno e violento.

Nel *Saggio sui costumi* (cap. LXXXII) aveva scritto: "La lingua italiana si stabilì alla fine del decimosesto secolo.... Già Dante.... aveva illustrato la lingua toscana col suo poema bizzarro, ma risplendente di naturali bellezze...; opera nella quale l'autore si librò nei particolari al disopra del cattivo gusto del suo secolo e del suo argomento, e pieno di brani scritti così puramente come se lo fossero al tempo dell'Ariosto e del Tasso.... "Mi sia permesso inserire qui una debole traduzione di uno dei brani (*Purg.*, XVI, 106) di Dante concernenti i dissensi dell' Impero e del sacerdozio. Questi monumenti dello spirito umano riposano dalla lunga attenzione ai mali, che hanno turbato la terra„. (*Opere*, ed. Didot, 1876, III, pagg. 88, 279-80). Poi, invece — come bene osserva Aronne Torre — "sembra metta ogni impegno per mostrare la sua grande ignoranza del mondo dantesco„. Nella decimaseconda delle *Lettere chinesi indiane e tartare* è pieno di insinuazioni: "Dante, che era stato cacciato da Firenze per opera dei propri nemici, non trascura di vederli all'Inferno e di beffarsi della loro dannazione. Questo ha reso la sua opera interessante per la Toscana. La lontananza ha nuociuto alla chiarezza; e si è persino obbligati di spiegare oggi il suo *Inferno* come un libro classico. I personaggi non ne sono, poi, tanto interessanti per il resto di Europa. Non so come sia successo che Agamennone Atride, il piè veloce Achille, il pio Ettore ed il bel Paride hanno sempre più riputazione che il conte di Montefeltro, Guido da Polenta, e Paolo Lancilotto (*sic*)„. (*Opere*, ed. cit., vol V, 200). E nel famoso articolo messo più tardi nel *Dizionario filosofico*, egli trascorre al più noto ed al più grossolano dei suoi

attacchi: "Volete conoscere Dante? Gli italiani lo chiamano *divino:* ma è una divinità nascosta; pochi ne comprendono gli oracoli; esso ha commentatori ed è, forse, questa una ragione di più per non essere compreso. La sua riputazione crescerà sempre, poi che non lo si legge punto. Una ventina di uscite sue le sappiamo a memoria: e questo basta per risparmiare la fatica di esaminare il resto.... Fu nell'esilio che compose la sua commedia dell'inferno, del purgatorio e del paradiso: e questo guazzabuglio (*salmingondis*) è considerato come un bel poema epico„. (*Opere,* vol. VII, pagg. 401-02). E a Saverio Bettinelli: "Dante potrà entrare nelle librerie degli eruditi, ma non sarà mai letto. Mi si ruba sempre un volume dell'Ariosto, ma non mai un Dante„. Ed egli fe' gran "conto del coraggio„ col quale l'autore delle *Virgiliane* "ha osato dire che Dante è un pazzo e la sua opera un mostro„. (*Opere,* vol. XII, 190). Sulla questione vedi Eugène Bouvy, *La critique dantesque au XVIII^me^ siècle: Voltaire et les polémiques italiennes sur Dante* in *R. d. Univ. du Midi* I (1895), 295; lo stesso, *Voltaire et l'Italie,* Parigi, Hachette, 1898; l'art. del citato Aronne Torre in *Giorn. st. d. l. ital.,* XXVIII, 216; e la recensione di Emilio Bertana, ivi, XXXIII, 403.

Piero di Dante, iniziatore dei Comenti scolastici (pag. 90), distingue a proposito della "forma tractandi„ sette sensi del poema: *literalis, historicus, apologogicus, metaphoricus, allegoricus, tropologicus* e *anagogicus.* Nella seconda redazione sono ridotti a quattro: "Forma tractandi est ipse eius modi procedendi, qui quadruplex est secundum quod quadruplici modo procedit auctor ad scribendum hoc eius opus. Nam quandoque scribit in eo aliqua que superficialiter solummodo intelligi debent prout simpliciter *litera* sonat.... Item scribit auctor hic secundario aliqua sub *allegorico* sensu. Dicitur enim allegoria alieni loquium, scilicet cum litera unum sonat et aliud intelligi debet.... Item scribit tertio aliqua sub sensu *tropologiquo:* dicitur enem tropologia moralis intelligencia. Item scribit quarto aliqua sub sensu *anagogico;* dicitur anagogia excelsa intelligencia, id est spiritualis et superior„ (L. Rocca in *Giorn. stor. d. lett. ital.,* VII, 374 e nel vol. *Di alc. com. della D. C. composti nei primi venti anni dopo la morte di D....* Firenze, Sansoni, 1901).

La definizione del "genere„ letterario nel quale si possa comprendere il poema dantesco, tentata qui a pag. 96, si era risolta nella prima opera dantesca pubblicata postuma, come ricordammo, da Gerardo Laurini nell'asserire certa inferiorità di fronte ai poemi epici veri e propri: "quanto alla forma, la *D. C.* è una visione narrata, nella quale tutto è rappresentato in singoli quadri, ciascuno compiuto per sè, senza un'azione che si snodi di mezzo al contrasto delle passioni: il qual difetto inerente alla natura dell'argomento toglie molta parte di quella sospensione e diletto che rende tanto popolari l'*Iliade,* l'*Orlando* e la *Gerusalemme*„ (*Esposizione critica della D. C.,* cit. pag. 9). Anche il Voltaire aveva scritto che la *Commedia* sarebbe riuscita interessante "se la bizzarra mescolanza del paganesimo e del cristianesimo fosse condotta con arte....

soprattutto se l'autore avesse saputo ordire la trama di una favola ed introdurvi eroi interessanti, come di poi hanno fatto l'Ariosto e e il Tasso„. (*Opere,* ed. cit., vol. V, 200).

La reminiscenza di Gerione (pag. 108) sarebbe la seguente:

> Avea piacevol viso, abito onesto,
> Un umil volger d'occhi, un andar grave,
> Un parlar sì benigno e sì modesto,
> Che parea Gabriel che dicesse: — Ave. —
> Era brutta e deforme in tutto il resto:
> Ma nascondea queste fattezze prave
> Con lungo abito e largo; e sotto quello
> Attossicato avea sempre il coltello. (*Fur.*, XIV, 87)).

Questa strofe non sembra affatto a B. Croce comprovare l'avvicinamento, anzi, l'ispirazione asserita dal D. S.: "La frode ariostesca è bene la frode, un concetto morale avvolto piacevolmente in acconce immagini, che esso domina e regge, una poesia nata sull'intelletto e dall'intelletto limitata. Gerione è Gerione, e la sua azione non è già il frodare, ma il mirabile moversi e discendere, lento e grave per l'aria, con le grosse e faticose membra, eppur sicuro e a suo modo, agile e snello: lo si segue ammirando con gli occhi, e non si chiede altro perchè si è avuto tutto„. (*La poesia di Dante,* cit. pag. 89; vedi Vittorio Spinazzola, *L'arte di Dante,* Napoli, Ricciardi, 1921. pag. 34). Il confronto desanctisiano parmi dovesse quasi esser di prammatica se lo troviamo in G. J. Ferrazzi, *Bibliog.* ariostesca, Bassano, 1881, pag. 137. Cfr. anche E. Proto, *Gerione* in *Giorn. Dant.*, viii, 2-3.

Le osservazioni del De Sanctis sul morire del comico sotto l'ira di Dante (pagg. 115-117) sono riprese e svolte da Manfredi Porena: "Il riso comico, nella Divina Commedia, si può dire manchi del tutto.... Il comico è puro comico, è cioè riso, in chi scorgendo il ridicolo s'abbandona tutto alla contemplazione di esso, senza immediatamente trarre da quello spettacolo altro sentimento che un diletto per tale ridicolo. Ma se insieme con questo, spunta l'immagine di ciò che colui che è ridicolo dovrebbe invece essere, e il vivo sentimento dei mali che da tale difformità, sia come caso individuale, sia come fatto umano in genere possano esser derivati, il ridicolo in sè resta, ma il riso si scolora e il comico muore, soffocato da un senso più profondo e più forte di sdegno o di disprezzo. Questa soffocazione che il senso morale opera sul senso comico, in Dante è continua„. (*Delle manifestazioni plastiche nei personaggi della D. C.* Milano, Hoepli, 1902, pagg. 59-60).

L'episodio di Guido e del nero Cherubino (*Inf.*, XXVII, 67-132) era stato tradotto dal Voltaire nell'articolo "Dante„ e preceduto da queste parole: "L'inquisizione in Italia sopporta lo scherzo: essa sa che le piacevolezze in versi non possono far male. I miei lettori ne potranno giudicare da una breve e liberissima versione di certo brano del canto ventisettesimo: vi si presenta un dannato di co-

noscenza dell'autore„ (*Opere*, ed. cit. vol. VII, pag. 402). E tuttavia la preferenza indicata dal Voltaire bastò per indisporre il Tommaseo che scrive: "Nel colloquio tra Guido e Bonifazio (ch'io credo romanzo storico più che storia; e il Voltaire lo tradusse comicamente: che non è a Dante gran lode) gli "argomenti gravi„ (v. 146) è modo ironico: e il diavolo li ribatte con un'altra ironia.... La contesa fra il cherubino nero e il serafico Padre è, in compendio, una macchina da poema„. (Ed. *D. C.* cit., I, 300). Il D. S. invece, ammirando, distingue il colloquio di Guido e del pontefice dal seguito della scena e si sofferma come su una "creazione„ (pag. 116) solo sul contrasto fra il diavolo e San Francesco. Nella qual distinzione parmi che il nostro sia seguito da B. Croce che fa della chiusa come un effetto involontario ed inconsapevole: "Questo episodio si accompagna idealmente alla scena già contemplata del papa "come pal commessa„ (*Inf.*, XIX, 47) che aspetta il suo successore Bonifazio; ed è, come quello, sapientemente congegnato pel fine a cui è diretto, e come nell'altro, non vi manca neppure, nell'ingegnosità dell'invenzione, alcunchè di troppo apertamente, di troppo calcolatamente malizioso. Nonostante la serietà con cui il racconto è condotto, alla fine c'è una reazione quasi comica.... L'arguzia scoppia nel sillogismo e nel commento che fa al caso il nero Cherubino....„ (*La poesia di Dante*, cit., pag. 99-100). Con più attenzione del D. S. e miglior profitto di molti altri si è raccolto sull'"insuperabile commedia„ e ne ha fatto sentire la profonda unità, Enrico Sannia: "La scena potrebbe troncarsi al

Ti farà trionfar nell'alto seggio (*V.* 111)

e avrebbe già una grand'efficacia. A questo punto già sono perfettamente delineati i due personaggi: un malvagio forte, un debole ingenuo. E la soluzione finale vi è virtualmente contenuta.... Ma la scena non si ferma lì.... La scena muta d'un colpo. Lo scenario cambia con una rapidità che nessun macchinista teatrale potrebbe ottenere. Non più la reggia papale, ma lo spazio solitario, misterioso, in cui si decide il destino delle anime. L'intervallo di tempo fra il colloquio e la morte è saltato a piè pari. Bonifacio e l'applicazione del consiglio, la caduta di Palestrina, la vita posteriore di Guido, e sia pure i suoi timori postumi, tutto ciò non interessa più il dannato: egli non lo ricorda nemmeno in questo momento. Nella sua memoria commossa dopo il colloquio vien la morte: tutto il tempo antecedente è condensato in un *poi*....

Francesco venne poi, com'io fui morto. (*Ivi*, 112).

.... E Bonifacio? È scomparso. L'anima si trova sola, incerta di sua sorte. Ed ecco comparir San Francesco che intende prender con sè il frate suo. La gioia del morto non ha nemmen il tempo di formarsi che risuona una voce: è un demonio. Questi non è aggressivo, furioso come per solito il demonio. Sicuro del fatto suo, del suo diritto su quell'anima parla energico, ma posato e sereno. In ciò

è l'originalità di questa figura. Anzi è in lui uno sfoggio, un'ostentazione di posatezza. Tale contegno, ironico sempre per la vittima, assunto dal diavolo, creatura violenta, cieca, frodolenta, acquista un sapore ineffabile.... Ma qui la gioia maligna del demonio spezza la rigidezza della sua posa di giudice correttissimo, e prorompe:

Dal quale in qua stato gli sono ai crini.

È il *lo segna, ma veglia ed aspetta* manzoniano, di divino reso demoniaco. Ma poi [il nero cherubino] si ricompone nella sua rigidezza, e, pronunziata la sentenza, espone i *considerando*.... Di questa commedia con esito tragico ciò che colpisce di più l'immaginazione è il contrasto per l'anima del peccatore. Essa è come la parodia della scena della reggia papale, ne è la beffarda correzione, anzi la demolizione„. E sulla parentela fra Mefistofele ed il nero cherubino, lo stesso Sannia, continuando osserva: "Sei secoli dopo, un altro poeta sommo doveva rappresentarci il demonio che parla bonariamente col Padre Eterno in persona. Ma il dialogo di Mefistofele col Creatore nel Faust è ben lontano dalla vivacità dantesca. Comunque il Mefistofele goethiano ci appare come quegli che applicò a tutte le forme della vita, lo spirito terribile del diavolo dantesco„ (*Il comico l'umorismo e la satira nella D. C.* Milano, Hoepli, 1909, pagine 284-294). Il De Sanctis non si arresta affatto alla sconfitta di Francesco, ritratta da Dante con forme così parche e temperate, raffinando quei contrasti e quei duelli di santi e di diavoli, che tanto piacevano alla immaginazione popolare: A. Graf, *Miti leggende e superstizioni del M. E.*, Torino, Loescher, vol. II, 105-106: *Il diavolo*, Milano, Treves, 365.

Su Belacqua B. Croce (pag. 123) ha pubblicato un'inedita lezione desanctisiana, "sagacemente restaurata nella forma„ da Gerardo Laurini. Eccone la parte più strettamente connessa all'episodio: "La carne diventa un'abitudine involontaria e meccanica, che non ha più forza di turbare o viziare l'anima, è già tanto scaduta d'impero che ella desta il medesimo riso, che suole preannunziare la caduta delle istituzioni sociali ridotte a una vacua forma, a una tarda abitudine: desta il medesimo riso di Luciano, accompagnamento funebre del paganesimo morente. E codesto riso desta l'uomo, che, giunto di corto in Purgatorio, con abitudini peccaminose ancora fresche, non le sa scuotere da sè per una poltroneria d'anima, per una fiacchezza di volontà, che è sempre comica: concetto che il poeta ha individuato in Belacqua, il re dei poltroni. E qui non posso non ricordare i negligenti dell'*Inferno* che "non fur mai vivi„, per misurare tutto il terreno che ha perduto la carne. La negligenza in questi è codardia d'anima, che abbassa tutto l'uomo e che muove sdegno e disprezzo; nel povero Belacqua è un'abitudine poltroneria, il peccato fatto meccanico ed esterno. La concezione lì è tragica e qui è comica; lì è il peccato in tutto il sublime della sua serietà, la carne in tutta la sua possanza: qui la carne è nel-

l'ultimo avanzo del suo impero, la carne evanescente innanzi alla porta del Purgatorio e che morrà, quando si sarà passata quella porta. Questa gradazione delicatissima non è sfuggita all'occhio di Dante: e mirabile è la rappresentazione che egli ne fa in Belacqua. Il vizio, operando nell'uomo produce certe abitudini nel corpo ed un certo modo di sentire nell'animo, che costituiscono la sua manifestazione; ed avremo vera manifestazione del vizio e diretta, quando il poeta, fine osservatore, sa cogliere quelle abitudini e quel modo di sentire e riprodurlo senza aggiungervi osservazioni, rapporti, contrasti ed altri mezzi indiretti ed obliqui, che costituiscono un genere di rappresentazione inferiore e posteriore. Che cosa dee dunque qui fare il poeta? Dee porre Belacqua in tale situazione ch'egli sia costretto a manifestarsi in quelle attitudini e in quel modo di sentire che è proprio del poltrone; e dopo obliarsi e lasciarlo fare. Vi sono certi casi della vita che cacciano l'uomo dalla sua inerzia, e lo sospingono all'opera. Il poeta dee immaginare uno di questi casi per vedere in che modo se la sa cavare Belacqua. La montagna del Purgatorio è nel principio faticosissima a salire; pure Dante, spronato da Virgilio, vi si travaglia coi piedi e con le mani, e sale sale insino a che, giunti in su una ripa molto aspra, stanchi si arrestano entrambi. Il corpo riposa, ma non lo spirito, poichè Dante, meravigliato come, vôlto a levante, il sole lo ferisca a mancina, entra con Virgilio in un discorso di astronomia. In questo scoprono a sinistra un gran petrone, dietro al quale stannosi, all'ombra i negligenti:

> Ed un di lor che mi sembrava lasso
> Sedeva ed abbracciava le ginocchia
> Tenendo il viso giù tra esse basso. (*Purg.*, IV, 106).

Voi già riconoscete in costui il nostro amico Belacqua. Quest'uomo che per fuggire i raggi del sole, se ne sta seduto nell'ombra, inchinata la persona, le mani intorno alle ginocchia, e gli occhi tra esse, è colto dalla fantasia poetica in una di quelle attitudini scultorie, che esprimono lassitudine, rilassamento, la persona in tutto il suo abbandono. A quella vista Dante non può astenersi di additarlo a Virgilio con un frizzo pungente, che la maraviglia gli cava di bocca. Ed ecco che il povero Belacqua non è più lasciato in pace, non è lasciato vivere; ecco un caso in cui è costretto a far qualche cosa. Un uomo che si sente pungere balza in piedi, si fa rosso di collera. Belacqua si volge e guarda; ma per guardare non prende già egli l'incomodo di alzare la testa, come fa il comune degli uomini, alza solo la faccia, spingendo l'occhio per di sopra la coscia. E quando Dante gli giunge di rincontro, credete voi che egli si raddrizzi? Tutt'altro! "Alzò la testa appena„ dice il poeta. È il più grande sforzo a cui egli giunga. Avete qui tutto l'esterno della poltroneria. Ma le attitudini e i gesti non sono tutta la poesia, la quale è posta principalmente nell'anima, nel modo di sentire.

Ciascun vizio ha la sua sofistica, con la quale colora ed inorpella

se stesso: la poltroneria ha anch'ella la sua logica, una certa maniera di giudicare le cose. Tra Dante e Belacqua vi è un piccolo tratto di salita alquanto aspra. Dante motteggia Belacqua. E costui cerca la sua rivincita. E che risponde? — Tu dici che io sono poltrone; va su tu, che sei valente. — Belacqua nella sua poltroneria s'immagina che sia un grande atto di forza fare quel piccolo tratto, e, sfidando Dante, crede che egli si ricusi alla prova e spera di coglierlo in quello stesso atto di poltroneria che rimprovera a lui. Ma Dante, ancorchè stanco, accetta l'invito, ed eccoli faccia a faccia. Belacqua è vinto e cerca altrove la sua rivincita, e, senza saperlo scopre un altro lato della sua poltroneria. Aveva egli inteso parlare Dante di astronomia, e spiegare come il sole possa ferirlo da mancina. Ora, a parer suo, tutto questo non vale la pena che un galantuomo si debba incomodare a pensare; e dice a Dante, irridendolo:

> .... Hai ben veduto come il sole
> Dall'omero sinis'ro il carro mena?

L'ultimo tratto è ancora più finemente osservato. — "Dici: poltrone: dimani, dimani; e così all'un dimani succede l'altro dimani„, osserva un trecentista. Il poltrone rimette sempre gli affari all'ultimo istante. Le anime purganti sanno bene che, ancorchè elle si affrettino alla porta del Purgatorio, la non si aprirà se non quando verrà la volta di ciascuna, secondo il tempo predeterminato da Dio. Ma tant'è: elle si avanzano a chi può prima, per una naturale impazienza, per l'impazienza di andare a farsi belle. Ma Belacqua con una sua logica si fa un altro conto: — salire o non salire, egli pensa, è lo stesso: quando sarà tempo ci andrò; per ora *bonum est nos hic esse;* non ci moviamo di qua; forse che andando ora l'angelo ci aprirà la porta? — „ (*La Critica*, x (1912), pagg. 313-14). Cfr.: G. Picciola, *Il c. IV del Purg. Lect. Dantis*, Firenze, Sansoni, 1901 —; A. Bertoldi, *Il c. di Belacqua*, Città di Castello, Lapi, 1907; M. Porena, *Due conferenze dantesche*, Napoli, Perella, 1908.

I versi del *Purgatorio* (XIV, 148 cit. in questo vol. a pag. 140) sono imitati dal Tasso dove Rinaldo si apparecchia "alla disfatta del bosco fatato„,

> Con gli occhi alzati contemplando intorno
> Quinci notturne e quindi mattutine
> Bellezze incorruttibili e divine.
> Fra sè stesso pensava: oh quante belle
> Luci il tempio celeste in sè raguna!
> Ha il suo gran carro il dì; le aurate stelle
> Spiega la notte e l'argentata luna;
> Ma non è chi vagheggi o questa o quelle;
> E miriam noi torbida luce e bruna
> Che un girar d'occhi, un balenar di riso
> Scopre in breve confin di fragil viso.
>
> (*Gerusal.*, XVIII, 12. e 13.).

Il Tommaseo, richiamando egli pure questa imitazione del Tasso, cita insieme i versi della *Canz. I' vo pensando....* del Petrarca:

> Or ti solleva a più beata spene
> Mirando 'l ciel che ti si volve intorno
> Immortal, ed adorno. (Ed. *Div. Comm.*, Pagnoni, cit. II, 230).

Il concetto dell'"aiuola„ (*Par.*, XXII, 151, in questo vol. 148) è "abbellito e allargato„ nelle ottave di Ugone che appare a Goffredo:

> China (poi disse, e gli additò la terra)
> Gli occhi a ciò che quel globo ultimo serra.
> Quanto è vil la cagion, ch'a la virtude
> Umana è colà giù premio e contrasto!
> In che picciolo cerchio, e fra che nude
> Solitudini è stretto il vostro fasto!
> Lei, come isola, il mare intorno chiude;
> E lui, ch'or oceán chiamate or vasto,
> Nulla eguale a tai nomi hà in sè di magno
> Ma è bassa palude e breve stagno.
> Così l'un disse; e l'altro in giuso i lumi
> Volse, quasi sdegnando, e ne sorrise;
> Chè vide un punto sol mar, terre e fiumi,
> Che qui paion distinti in tante guise.
> Ed ammirò che pur a l'ombre, ai fumi
> La nostra folle umanità s'affise,
> Servo imperio cercando e muta fama,
> Nè miri il ciel, ch'a sè n'invita e chiama.
> (*Gerus.*, XIV, 9.ª, 10.ª e 11.ª).

Cfr. T. Mamiani, *La Divina Commedia e la Gerusalemme liberata* in *Prose letterarie*, II, pag. 132; e G. Carducci, *Opere*, I, pag. 182 sul Tasso come "erede legittimo di Dante„.

All'opinione desanctisiana (pag. 141) che il "paradiso sia reso accessibile all'arte„ dal fatto che le anime ridono, cantano, ragionano come uomini„, Vittorio Spinazzola risponde: "Ma non è così, e tutto ciò non è il paradiso di Dante, e non sono, in esso, immagini che abbian piedi e mani, e le anime non ridono e cantano come gli uomini.... Il paradiso teologico è spirito, ma l'arte aveva dato per secoli forme corporee e piedi e mani al paradiso teologico!... Il Paradiso di Dante non è questo, che anzi tutto ciò vi sparisce come inadeguato agli altri simboli dello spirito, per dar posto a forme, che dico?, ad apparizioni trasumane dell'arte. Il terreno entra anche qui — e come potrebbe diversamente? — ma non per dargli le sue forme, come dice il De Sanctis che non interamente lo intese; mentre il segreto dell'alta creazione dantesca — il segreto per cui solo l'espressione della sua arte è adeguata al contenuto — è appunto il trovarsi di ciò che è terreno in essa trasformato, sovvertito, distrutto, mentre pur gliene fornisce gli elementi.... Queste anime, ragionano "come gli uomini?„ No, queste anime ragionano come quegli spiriti che nell'umana apparizione furono quello che sono nel Paradiso dantesco: pure fiamme, alte luci sonore. Esse cantano e ridono "come gli uomini?„ Tutte le più riposte parole, tutte le più tenui, più melodiose, più sognate espressioni

dell'arte il grande creatore trova ad esprimere quei canti non umani, che sono canti ed emanano da non umane luci, che, discese dal cielo, tornano al cielo.... "È musica non è poesia„ ha detto il De Sanctis (pag. 153). È musica, perchè è poesia, diciamo noi ed è poesia perchè è musica. Ogni limite di arti è qui distrutto. Trascende di gran lunga, senza saperlo, come avviene all'arte, il paradiso teologale, e segna il termine, esso stesso divino, raggiunto dal divino ultrasensibile dell'umana parola di tutti i tempi e di tutte le genti sulla terra oltre il quale è la *forma* musicale della poesia, del pensiero e dei mondi„. (*L'arte di Dante*, ed. cit., 103-107).

Il sentimento della natura che "diffonde la vita nel paradiso di Dante„ (pag. 143) poggia sul concetto aristotelico cristianeggiato da San Tommaso ma non senza gagliardi influssi platonici quasi insospettati dal poeta medesimo. Ne discorse nitidamente Giuseppe Zuccante mostrando che "Dante non ripeteva semplicemente: un concetto nuovo della natura cominciava a manifestarsi, in lui accanto al vecchio; sovratutto un sentimento di essa quale non era negli antichi, e meno ancora nel Medio Evo, in cui la natura o non aveva valore che in quanto era scala al Fattore, o, peggio, era considerata sorgente di corruzione e di peccato„. (*Il concetto e il sentimento della natura nella D. C.* in *Figure e dottrine nell'opera di Dante*, Treves, 1921, pag. 211). Già il Burckhardt aveva affermato che D. "fu il primo poeta che mostrasse del mondo esteriore un sentimento veramente moderno„, ed allo stesso giudizio dopo aver distinto la "materia poetica„ generale del tempo dalla osservazione diretta del divino poeta, era pervenuto L. Oscar Kuhns, nella sua ampia indagine *The treatment of nature in Dante's* "Divina Commedia„.

"La luce è forma inadeguata alla beatitudine„, leggiamo a pagina 145. Un insigne allievo del De Sanctis, Adolfo Gaspary, trova, nel *Paradiso*, tutto inadeguato: "Dante vuol descriverci il cielo della luce purissima e non può darci che l'idea della luce solare, che davanti a quella sarebbe pallida ombra; vuol descrivere le melodie celesti e deve farci pensare ai concenti terreni. A che servono poi i comparativi ed i superlativi, l'assicurare che quella luce paradisiaca era mille volte più splendida, quella melodia mille volte più dolce, dacchè quei gradi superlativi restano invisibili alla immaginazione? I mezzi dell'arte sono terreni, o dove non bastano più, cessa l'arte medesima„. (*Storia della letteratura italiana*, I, 291).

E non diversamente, Manfredi Porena giudicava i lumi e il risplendere delle anime beate: "In modo tutto fuor dell'umano entrano a far parte di luminarie simboliche o decorative, in modo tutto fuor dell'umano si muovono, danzano, ruotano, si girano: fuor dell'umano non solo rispetto alle possibilità fisiche della nostra natura, ma anche, quando non le eccedano, rispetto al significato morale che i nostri movimenti assumerebbero se fossero quelli dal poeta attribuiti ai lumi„. (*Delle manifestazioni plastiche*, ecc. edizione cit. pag. 86). Cfr. Pietro Magistretti, *Il fuoco e la luce nella Divina Commedia*, Milano, Dumolard, 1888.

III.

FRANCESCA, FARINATA, PIER DELLE VIGNE, UGOLINO.

FRANCESCA DA RIMINI, SECONDO I CRITICI E SECONDO L'ARTE.[1]

Quasi all'ingresso dell'inferno incontriamo questa Francesca che Dante ha fatto immortale.

Per molti la *Divina Commedia* non è che due nomi soli: Francesca da Rimini e il Conte Ugolino. E ci sarebbe da fare un bel volume a raccogliere tutto ciò che si è sotti-

[1] Questo saggio fu pubblicato nella *Nuova Antologia*, Anno IV, vol. X, fasc. I, gennaio, 1869. — I grandi personaggi della *Commedia* furono oggetto, dapprima, di lezioni in Napoli. "Lessi — troviamo nell'autobiografia — la Francesca, il Farinata, l'Ugolino, il Pier delle Vigne, il Sordello, l'apostrofe di San Pietro e altri brani interessanti, facendovi sopra osservazioni che non dimenticai più, e furono la base sulla quale lavorai parecchi miei *Saggi critici*. Posso dire che la mia *Francesca da Rimini* mi uscì tutta di getto in due giorni, e fu l'eco geniale di queste reminiscenze scolastiche. È inutile dire che queste lezioni novissime sulla *Divina Commedia*, destarono vivo entusiasmo. I sunti fatti da' miei discepoli e rimastimi, ne rendono una immagine pallidissima, e, come dice Dante, fioca al concetto„. Gli stessi personaggi furono poi tema di altre conferenze in Torino. "Poco tempo dopo l'arrivo a Torino — narrò la vedova al Villari — il De Sanctis dette una conferenza gratuita sull'Ugolino di Dante Alighieri. L'uditorio fu ristretto, ma composto di persone intelligenti che subito fecero conoscere il suo merito. Scorsi altri quindici giorni, egli ne dette una seconda sulla Francesca da Rimini. La sala rigurgitava di gente, il successo superò l'aspettativa. Così egli potè scrivere nelle Riviste e nei giornali„ (*La giovinezza*, ediz. cit., pagg. 325, 381). E il 2 aprile 1855 il De Sanctis scriveva a Giuseppe Montanelli: "Fin dal passato anno avevo incominciato delle lezioni sopra Dante, con concorso straordinario. Fanno già un certo effetto sui giovani; ma nelle regioni superiori trovo quella resistenza ostinata che nasce dalla ignoranza, dall'abitudine, dalla pigrizia di una certa gente che crede il mondo finito con gli studi della loro giovinezza. Sto per pubblicare un primo volume che tratterà dell'Inferno„. — Tutte queste lezioni avrebbero dovuto infatti essere stampate dal Barbèra; ma lo fu solo quella intorno a *Pier delle Vigne*, nello *Spettatore, rassegna letteraria, ar-*

lizzato e sofisticato, a voce o per iscritto, intorno a questi due personaggi.[1]

Perchè Dante ha raccontato con tanto affetto i casi di Francesca da Rimini? — Perchè, risponde il Foscolo, Dante ha abitato in casa di Guido da Polenta, padre della giovane, e forse vide la camera dove ella dimorò prima di maritarsi, e forse udì narrare il pietoso accidente dalla famiglia e dovè in quella prima impressione concepire quell'episodio, che poi d'anno in anno andò toccando e ritoc-

tistica, scientifica e industriale, n. 23, 8 luglio 1855. Nel 1868 il De Sanctis ripigliò l'idea di un'opera in due volumi su Dante, ma — scrive il Croce — "si restrinse in ultimo ad elaborare solo i tre Saggi danteschi, editi nella *Nuova Antologia,* e a condensare tutto il resto nel lungo capitolo sulla *Commedia,* che fa parte della *Storia della letteratura italiana*„. A. D'Ancona, *Lettere d'illustri italiani,* Pisa 1895; *Annali bibliografici della casa Barbèra,* Firenze, 1904, pagg. 554-556; F. De Sanctis, *Scritti vari,* ediz. cit., vol. II, pag. 304; A. D'Ancona, *Spigolature in archivi privati,* in *Nuova Antologia,* 1.° dic. 1910, pagg. 378-379; B. Croce, *La Critica,* X, (1912) pagg. 311, 397-398. Degli innumerevoli scritti su questo episodio de l'Inferno, ricordiamo: E. Panzacchi, *Il canto della pietà,* in *Nuova Antologia,* 1.° maggio 1901; F. Torraca, *Il canto V dell'Inferno,* in *Nuova Antologia,* 1-16 luglio 1902; V. Crescini, *L'episodio di Francesca,* Padova, 1902. Una copiosa bibliografia di scritti sul canto V e sulle sue varie parti in A. Mazzoleni, *Amor ch'a null'amato....,* Bergamo, 1901. *(ed.)*

[1] La vigoria degli esordi di parecchi saggi venne assai felicemente rilevata da Michele Scherillo: "Non c'è critico che illumini e spoltrisca meglio di lui, e non c'è insegnante che al pari di lui sappia incatenare l'attenzione di chi l'ascolta. Gli è che quel pensatore era insieme un oratore meraviglioso. Ve n'accorgete leggendo i suoi *Saggi,* congegnati con una magistrale bonarietà, con un'arte sicura d'avvincere e convincere. Guardate, ad esempio, alla maniera sempre nuova ond'egli inizia il discorso. Siete subito in mezzo alle cose. "Quasi all'ingresso dell'Inferno incontriamo questa Francesca, che Dante ha fatto immortale„ — scrive proemiando al Saggio sulla Francesca. "Innanzi a questa concezione colossale io mi arresto e mi domando: cosa dunque c'era nell'anima di Dante quando gli si presentò quell'immagine?...„, — scrive cominciando a discorrere del Farinata. "Che fa Manzoni?, domandava Goethe; e Cousin: Fa un romanzo, con l'intenzione di una maggiore esattezza storica che non è in Walter Scott, e di una applicazione precisa del vero metodo storico....„ — scrive dando principio all'esame dei *Promessi Sposi.* Non avete il tempo d'arrestarvi sulla soglia; e una volta che l'avete varcata, non troverete più il momento buono per ismettere: siete oramai sua preda„. *(ed.)*

cando insino a che non l'ebbe condotto a perfezione (*Discorso sul testo del poema di Dante*, CLVII, CLV). — E perchè il poeta ha gittato nell'ombra il peccato e dato rilievo a ciò che di gentile ed affettuoso è nella peccatrice? — Per delicatezza e per gratitudine, risponde il Foscolo; perchè accolto ospite in casa il padre, gli sapea male di doverne infamar la figliuola (*ivi*, CL). E perchè, volendo giustificare o attenuare il peccato, Dante non ha fatta menzione di una circostanza di molto momento, storia o tradizione che fosse, cioè del perfido inganno in che fu tratta la misera che si credea di sposar Paolo, e solo la mattina svegliandosi si accorse di avere accanto il deforme e sciancato Lanciotto, fratello di lui? Perchè una rappresentazione ideale, risponde il Foscolo, non dovea essere sopraccaricata di accidenti reali che ne avrebbero alterata la purezza. E perchè Dante ha uniti insieme nell'inferno i due amanti? Perchè per sì lieve fallo non sono a dir propriamente dannati, risponde Ginguené (*Histoire littéraire d'Italie*, vol. II, pag. 52); anzi, corregge il Foscolo, perchè, se il loro fallo è stato assai grave, come si vede dal verso citato qui sotto con che si chiude il racconto, la misericordia di Dio è stata maggiore, il quale volle aver riguardo a tanto amore e scemare la pena concedendo loro di potersi amare anche nell'inferno (*Discorso* cit., CLII). E perchè quel paragone delle colombe? Perchè sono animali lussuriosissimi, salta su un commentatore.[1] E perchè il poeta fa parlare Francesca e non Paolo? Perchè le donne, risponde con poca galanteria il Magalotti, sono di lor natura ciarliere; e perchè, ripiglia il Foscolo che ha il torto di prendere sul serio tali futilità, le donne quando sono appassionate sentono il bisogno di parlare e di sfogarsi.[2] E perchè Dante sente tanto dolore che la mente gli si chiude "dinanzi alla pietà de' duo cognati?„ (*Inf.*, VI, 2). Perchè, risponde insolentemente un frate, dovè egli ricordarsi di aver commesso un peccato simile.[3]

[1] Sulle colombe, FRATE BALDASSARE LOMBARDI, minore conventuale, in *La Divina Commedia nuovamente corretta, spiegata e difesa*, Roma, 1791, vol. I. Vedi FOSCOLO, *Disc.* cit., CLII. — A. GHIGNONI, *Le colombe dantesche*, in *Arte e scienza*, I, 34.. (*ed.*)

[2] LORENZO MAGALOTTI, *Commenti sui primi cinque canti dell'Inferno*, Milano, 1819, pag. 79; FOSCOLO, *Disc.* cit., CLIII. (*ed.*)

[3] "*Tristo*, per proprio rimorso di simili colpe, e conseguentemente pel meritato ugual gastigo; pio, per compassione a quelle anime„. FRATE LOMBARDI, comm. cit.; FOSCOLO, *Disc.* cit., CLI. (*ed.*)

Ecco un esempio dei "perchè„ e dei "forse„ dietro i quali si stillano il cervello i comentatori di Dante. Mi si dice che nelle conferenze pedagogiche tenute a Firenze (P. VILLARI, *Scritti pedagogici*, Torino, Paravia, 1868) si sia molto discorso della Francesca da Rimini, e che il segreto della grande bellezza di quel canto sia stato da alcuni posto nel verso tanto comentato da' comentatori:

Quel giorno più non vi leggemmo avante. (*Inf.*, V, 138).

E se questo è, bisogna pur dir che la critica ha fatto così poco cammino in Italia da essere ancora possibili simili discussioni, proprie di cervelli oziosi e vaghi di sciarade, ottusi alle pure e immediate impressioni dell'arte.

Ho ricevuto, è un po' più di un mese, una lettera sottoscritta da tre alunni del Liceo di Bari. Questi bravi giovani volevano da me sapere perchè il Petrarca avea scritto il *Canzoniere* in italiano e non in latino. E mi raccontavano che ci era una scommessa tra loro, sostenendo chi un'opinione e chi un'altra. Ebbi proprio una brutta tentazione. Volevo rispondere che il Petrarca aveva fatto così perchè Laura non sapeva il latino. Ma parmi cosa crudele rispondere con uno scherzo a giovani che disputavano con tanta gravità.

Pur, se la mia voce avesse qualche peso sulla nuova generazione, io direi: — Lasciate queste dispute agli oziosi da convento o da caffè, e voi gittate via i comenti e avvezzatevi a leggere gli autori tra voi e loro solamente. Ciò che non capite, non vale la pena che sia capito: quello solo è bello che è chiaro. Sopratutto, se volete gustar Dante, fatti i debiti studi di lettere e di storia, leggetelo senza comenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale. State alle vostre impressioni, e soprattutto alle prime, che sono le migliori. Più tardi ve le spiegherete, educherete il vostro gusto; ma importa che ne' primi passi non vi sia guasta la via da giudizi preconcetti e da metodi artificiali. —

Tra' più belli, appunto perchè tra' più chiari, è il canto di Francesca. Ed io domando con che cuore possono i comentatori innanzi ad una creazione così limpida abbandonarsi a sciarade e indovinelli e fantasticare su tanti "perchè„. Io non mi tratterrò a confutare le assurde risposte, perchè il torto qui non è di aver fatte quelle risposte, ma di aver poste quelle domande. Il che avviene quando l'im-

pressione estetica è già cancellata, e la mente raffredda e il critico, non sapendo cogliere la situazione nella sua integrità, si smarrisce ne' particolari. I quali, separati dal tronco, ovvero dalla loro unità, in cui è posta la loro ragion d'essere ed il loro significato, si sciolgono nell'arbitrario, e diventano materia di questa o quella supposizione gratuita com' e' salta in capo al primo venuto. Sgombriamo dunque il terreno di questi "forse„ e di questi "perchè„ ed accostiamoci a questa primogenita figliuola di Dante con non altro sentimento che quello dell'arte, e con non altro intento che di contemplare e di godere.

Come Dante fu condotto alla concezione di questa Francesca importa poco. E importa meno il sapere se e che il poeta abbia mutato o alterato della tradizione storica. Ciò che importa è questo: che la Francesca, come Dante l'ha concepita, è viva e vera assai più che non ce la possa dare la storia. Sì, certo, Giulietta ed Ofelia e Desdemona e Clara e Tecla e Margherita ed Ermengarda e Silvia[1] hanno una vita più salda e reale che non tutte le donne storiche; perchè l'aridità della cronaca e la gravità della storia toglie a queste tutta la vita intima, ed elle stanno come in lontananza da noi, e le vediamo in piazza e non le conosciamo in casa, e sappiamo le loro azioni ed ignoriamo il loro cuore. Laddove con le altre ci sentiamo a fidanza e quasi familiari, ed elle ci si porgono amabili e con perfetto abbandono ci rivelano tante riposte gioie, tanti arcani dolori. A questa serie di fanciulle immortali appartiene Francesca; anzi è essa la primogenita, la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico de' tempi moderni.

Francesca non è nata se non dopo una lunga elaborazione nelle liriche de' Trovatori e nella stessa lirica dantesca. Ivi l'uomo riempie di sè la scena; è lui che opera e parla e fantastica; la donna ci sta in lontananza, nominata e non rappresentata, come Selvaggia e Mandetta; ci sta come il riflesso dell'uomo, la sua cosa, la sua fattura, l'essere uscito dalla sua costa, senza personalità propria e distinta: concetto che il Leopardi ha rappresentato con tanta altezza nell'*Aspasia*. Talora è un semplice concetto,

[1] Clara di V. Hugo, *Contemplations*, libro VI, VIII, *Saggi*, edizione Treves, vol. II, pag. 85; Tecla Wallenstein dello Schiller, nei *Piecolomini*, e nella *Morte del Wallenstrin;* Silvia del Leopardi nella lirica a lei intitolata. *(ed.)*

sul quale il poeta disserta o ragiona come fa spesso il Cavalcanti, e Dante stesso. Poi diviene un tipo nel quale il poeta raccoglie tutte le perfezioni morali, intellettuali e corporali, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica. In questo genere la creatura poetica più originale e compiuta è Beatrice, bellezza, virtù e sapienza, un individuo scorporato e sottilizzato, non più individuo, ma tipo e genere; non femmina, ma il femminile, l'eterno femminile di Goethe. Concezione ammirabile; ma non è ancora la donna, non è ancora persona schietta. La potente virtù creativa di Dante non è bastata a fondere insieme tanta varietà di elementi che si trovano in lei congregati, sì che spesso la ti pare una personificazione e un simbolo, anzi che persona viva. Se in queste costruzioni simboliche, teologiche, scolastiche non troviamo la donna, tanto meno vi troviamo l'amore. Anch'esso è sovente una personificazione, una reminiscenza di Cupido; e quando si sviluppa dal mito, ed opera direttamente come forza naturale, malgrado le lagrime e i sospiri del poeta, ci lascia freddi, perchè troppo idealizzato, e più spesso stima ed ammirazione per le nobili qualità dell'amata e l'eccellenza della forma, anzi che fiamma e furore, come direbbe Ariosto, forza invitta e cieca a cui tutto soggiaccia.

Entro a queste costruzioni artificiali fondate sul culto della donna, posta in cima di ogni perfezione, e simbolo di tutti gli alti ideali che muovono l'uomo, rimane pur sempre il concetto della donna, non solo come il femminile, la bella faccia che l'uomo dà a tutti i suoi ideali, ma come individuo ella medesima, un essere innamorato e gentile. Quest'individuo, sviluppato da ogni elemento eterogeneo, non più concetto, o tipo, o personificazione, ma vera e propria persona, in tutta la sua libertà, è Francesca. Beatrice è più o men che donna, quando dice di sè:

> E chi mi vede e non se n'innamora
> D'amor non averà mai intelletto.
>
> (Ballata: « Io mi son pargoletta bella e nova ».

Ciascuno presente in queste forme un senso ulteriore e più vasto e alto che non è il senso letterale. Beatrice qui è più che donna, è "angeletta bella e nova„, è il divino non ancora umanato, l'ideale non ancora realizzato, la faccia o apparenza di tutto ciò che è bello e vero e buono, che attira a sè tutti quelli che hanno virtù d'intenderlo,

che hanno "intelletto d'amore„. Ma appunto per questo Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l'individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela, ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. Il che spiega perchè Beatrice non ha potuto mai divenire popolare, ed è rimasta materia inesausta di dispute e di arzigogoli. Francesca al contrario acquistò un'immensa popolarità presso le nazioni anche meno colte, ed anche oggi in moltissimi ella è rimasta la sola figura sopravvivuta alla *Divina Commedia*. Certo, non era questa l'intenzione di Dante, il quale, confondendo poesia e scienza, immaginava che dove fosse maggiore virtù e verità e perfezione, ivi fosse maggiore poesia, e la cosa è tutta al rovescio, perchè la scienza poggia verso l'astratto, l'idea come idea, e l'arte ha per obbiettivo il concreto, la forma, l'idea celata e dimenticata nell'immagine. La scienza è il genere e la specie; l'arte è l'individuo o la persona, e più vi scostate dall'individuo, più sottilizzate e scorporate, e più vi allontanate dall'arte.

Francesca è donna e non altro che donna, ed è una compiuta persona poetica, di una chiarezza omerica. Certo, essa è ideale, ma non è l'ideale di qualcos'altro, è l'ideale di sè stessa, ed è ideale compiutamente realizzato, con una ricchezza di determinazioni che gli dànno tutta la simulazione di un individuo. I suoi lineamenti si trovano già in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo: amore, gentilezza, purità, verecondia, leggiadrìa. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualità di persona messe in azione, e perciò vive. Edipo inconsapevole, Dante ha qui ucciso la sfinge, ed è entrato nel pieno possesso della vita; quella donna che cerca in Paradiso, eccola qui: egli l'ha trovata nell'Inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.

Non ha Francesca alcuna qualità volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto, e neppure alcuna speciale qualità buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore. "Amore, Amore, Amore!„. Qui è la sua felicità e qui è la sua miseria. Nè

ella se ne scusa, adducendo l'inganno in che fu tratta o altre circostanze. La sua parola è di una sincerità formidabile. — Mi amò, ed io l'amai, — ecco tutto. Nella sua mente ci sta che è impossibile che la cosa andasse altrimenti, e che amore è una forza a cui non si può resistere. Questa onnipotenza e fatalità della passione che s'impadronisce di tutta l'anima e la tira verso l'amato nella piena consapevolezza della colpa è l'alto motivo su cui si svolge tutto il carattere. Appunto perchè amore è rappresentato come una forza straniera all'anima e irrepugnabile, qui hai fiacchezza, non depravazione. Francesca è rimasta il tipo onde sono uscite le più care creature della fantasia moderna: esseri delicati, in cui niente è che resista e reagisca, fragili fiori a cui ogni lieve soffio è mortale, e che si rassomigliano tutte per una comune natura. Gittate in un mondo che non comprendono e da cui non sono comprese, tu le vedi, come Dante le rappresenta, di qua, di là, di su, di giù, menate dall'onda della loro passione, nè possiamo senza strazio vederle nelle tragedie accostarsi più e più, ridenti e spensierate, a quell'abisso che elleno medesime si scavano, e dove va a sprofondare, prima quasi ancora che sia gustata la vita, tanta gioventù e bellezza. Qui è la "tragedia„ della donna,[1] variata da mille incidenti, ma con

[1] "Che cosa è il femminile? — si domanda il De Sanctis parlando del Grossi —. Quanto al sentimento, è una bontà e dolcezza portata fino alla tenerezza, alle lagrime, agli svenimenti: è il sentimento che nella sua esagerazione diviene sentimentalismo: nel carattere son la forza di operare o di resistere, ma la forza della rassegnazione, la preghiera, il perdono. Quanto all'intelligenza è l'incapacità di rendersi conto degli elementi reali della vita, una vita d'immaginazione che facilmente dà nel fantastico e nel mistico.... Quando quell'ideale diviene dramma, racconto, scendendo nella vita, avete Francesca da Rimini, Abelardo ed Eloisa, Adelaide e Comingio„ (*La lett. ital. nel sec. XIX*, ediz. cit., pagg. 42, 43). Ma questa frase del De Sanctis non si restringe al carattere femminile; investe il problema della rappresentazione estetica della virtù e lo risolve negativamente come farà più tardi a proposito di un romanzo di Massimo D'Azeglio: "Ettore Fieramosca personaggio pieno di perfezioni morali e perciò artisticamente imperfetto„ (*ivi*, 340). B. Croce, contestando vivacemente che "si possa teoricamente affermare che la virtù, o la perfezione morale, si ribellino, per ragioni intrinseche all'arte„, cercava l'origine di queste inesattezze teoriche "nella parte metafisica dell'estetica hegeliana, che il De Sanctis abbandonò, ma di cui non riuscì a liberarsi

lo stesso fondo. Ofelia, Giulietta, Clara, Tecla, Margherita, Francesca, sono parenti, tutte hanno sulla fronte lo stesso destino. L'uomo nella sua lotta resiste e, vinto anche, l'anima rimane indomata e ribelle: il suo tipo è Prometeo. L'uomo che resista e vinca, può in certi casi essere un personaggio poetico; ma l'aureola della donna è la sua fiacchezza; nè moralista otterrà mai che la donna invasa e signoreggiata dalla passione, ove dalla lotta esca vincitrice, sia altro mai che un personaggio inestetico, virtuoso, rispettabile, ma inestetico. La poesia della donna è l'esser vinta, invano ripugnante contro quella ferrata necessità che

interamente „ (*ivi*, prefaz., pagg. XXXIII, XXXIV). Riprendendo, più che quindici anni dopo, la stessa questione, il Croce scopriva nella sentenza „ del De Sanctis che la poesia della donna è nel suo "esser vinta„, nella "colpa„, e che, in genere, la virtù non è poetica (Lucia, fra Cristoforo, ecc.), oltre che l'influsso generale del II volume dell'*Estetica* dell'HEGEL, *Le forme artistiche e lo svolgimento dell'ideale*, quello determinato di TEODORO VISCHER. "Appunto nel Vischer (*Aesthetik oder Wissenschaft der Schönen. — Die Dichtkunst*, I, § 59-60, pagg. 159, 160) si trova svolta questa dottrina che "la forma dell'armonia morale, non è poetica„ e che "d'indugiare in essa come in qualche cosa d'indipendente il Bello ha poco interesse appunto perchè il punto di vista di lei è il medesimo del suo„: il *Paradiso* di Dante, Natalie nel *Wilhelm Meister*, hanno troppo poche ombre; "l'armonia morale come risultato interessa il Bello meno del Buono, in quanto colà essa circola attraverso il tutto, laddove qui è posta e cercata come scopo„. Ma non bisogna sconoscere — conclude il Croce — che nel De Sanctis quell'atteggiamento aveva una giustificazione storica, come reazione contro le vaporosità del romanticismo e i convenzionalismi delle Accademie e che, interpretato su questa base storica e nei limiti di essa, non solo riesce incensurabile ma altamente benefico„ (*Per la Storia del pensiero di Francesco De Sanctis*, Memoria letta all'Acc. Pontaniana nella tornata del 14 aprile 1912. Napoli, Giannini, pagg. 17-18). E soprattutto non bisogna dimenticare come appaia qui il desiderio di una critica solo estetica e in essa e con essa quel vasto travaglio morale del secolo decimonono per il quale si mutava la graduatoria dei valori e di tanto "l'esser vinta„ pareva convenire alla donna di quanto per l'uomo le virtù attive passavano innanzi alle passive. In questo dibattito è interessante l'opinione di FEDELE ROMANI, per il quale il canto V è in disaccordo coi propositi di Dante: "Dovremmo assistere alla glorificazione della *ragione*, ossia della legge umana e divina, e invece assistiamo alla glorificazione del *talento*, ossia dell'eterna legge della natura.... Dante, sul bel principio del poema, si mette, già, in manifesta contraddizione con sè stesso....„ (*Ombre e corpi*, Città di Castello, Lapi, 1901, pagg. 4, 19, 33, 34). *(ed.)*

Dante ha espressa con rara energia nella frase: "Amore.... a null'amato amar perdona„ (*Inf.*, V, 103). Ma contrastando e soggiacendo ella serba immacolata l'anima, quel non so che di molle, puro, verecondo e delicato, che è il femminile, "l'essere gentile e puro„. La donna depravata dalla passione è un essere contro natura, perciò straniero a noi e di nessuno interesse. Ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purità, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza de' sentimenti, poniamo anche colpevole, questa donna sentiamo che fa parte di noi, della comune natura e desta il più alto interesse, e cava lacrime dall'occhio dell'uomo, e lo fa cadere come corpo morto. Francesca niente dissimula, niente ricopre. Confessa con una perfetta candidezza il suo amore; nè se ne duole, nè se ne pente, nè cerca circostanze attenuanti e non si pone ad argomentare contro di Dio. Paolo mi ha amata, perchè io era bella, ed io l'ho amato, perchè mi compiaceva d'essere amata, e sentivo piacere del piacere di lui. Sono tali cose che le donne volgari non sogliono confessare neppure all'orecchio. Chiama "bella persona„ (*ivi*, 101) quello di che s'invaghì Paolo; chiama "piacere„ (*ivi*, 104) il sentimento che ancora non l'abbandona; e quando Paolo le baciò la bocca "tutto tremante„ (*ivi*, 136), certo la carne di Paolo non tremava per paura. Qui hai propria e vera passione, desiderio intenso e pieno di voluttà. Ma insieme con questo trovi un sentimento che purifica e un pudore che rivergina; talchè a tanta gentilezza di linguaggio mal sai discernere se hai innanzi la colpevole Francesca o l'innocente Giulietta. Ci è qui entro un'aura di tenerezza e di dolcezza che alita per tutto il canto, una delicatezza di sentimenti squisita, ed una cotal morbidezza e direi quasi mollezza femminile in che è l'incanto di queste nature, e che si sente così bene nel verso:

Farò come colui che piange e dice (*ivi*, 126),

così simile di senso, ma così diverso di accento dall'altro:

Parlare e lagrimar vedrai insieme. (*Inf*, XXXIII, 9).

Un minimo atto di bontà che passa inosservato per gli uomini volgari, è un tesoro per le anime delicate. Infine che cosa aveva detto Dante?

. . . . . O anime "affannate„,
Venite a noi parlar, s'altri nol niega. (*Inf.*, V, 80).

Un interprete si maraviglia che Dante non li abbia pregati per "quell'amor che i mena„ (*ivi*, 78), come avea consigliato Virgilio, ed un traduttore latino di Dante, un tal d'Aquino, lo corregge appunto qui come vorrebbe l'interprete.[1] Che cosa è quell'interprete? che cosa è questo traduttore? Sono orecchi sordi, accessibili solo al rombo del cannone. La sola parola "affannate„ basta a Francesca da Rimini: è un grido "affettuoso„, una voce viva di pietà che giunge al suo orecchio nel regno dove "la pietà è morta„ (*Inf.*, XX, 28), e nella prima impressione il suo primo pensiero è di pregare Dio, come solea fare in terra, per l'uomo che ha "pietà del suo mal perverso„. E le esce di bocca la preghiera, ma condizionata con un "se„, congiungendovisi immediatamente la coscienza dell'Inferno, e come Dio non è più il suo amico, ed ella non ha il diritto di volgere più a Lui la preghiera.

> Se fosse amico il Re dell'universo,
> Noi pregheremmo lui per la tua pace,
> Poi ch'hai pietà del nostro mal perverso. (*Inf.*, V, 91).

Questa preghiera condizionata, che dal fondo dell'inferno manda a Dio un'anima condannata, è uno de' sentimenti più fini e delicati e gentili, colto dal vero. Non c'è la preghiera, ma c'è l'intenzione; ci è terra e inferno mescolati nell'anima di Francesca; una intenzione pia con linguaggio ed abitudine di persona ancor viva, ma che non giunge ad essere preghiera perchè accompagnata con la coscienza dello stato presente. Un poeta moderno avrebbe analizzato quello che qui è un solo momento complesso e immediato. Avrebbe rappresentata Francesca in un momento d'oblìo, viva innanzi a persona viva, e le avrebbe interrotta in bocca la preghiera con un "ahimè, che dissi!„, ecc., con un rapido ritorno su di sè stessa, che sarebbe un colpo di

1 Geminas tamen anxia cura
Solicitat novisse Umbras, quas impete raptas
Turbineo huc adigit ventus; sed cominus adsunt:
Aggredior fari, monuit quo carmine vates.
Oh, agite unanimes animæ, quas ipsa volutat
Pœna pares, fandi est si copia, sistite cursum.

La Commedia di D. A., trasportata in verso latino eroico da Carlo d'Aquino *della compagnia di Gesù, con l'aggiunta del testo italiano e di brevi annotazioni*, Napoli, Felice Mosca, 1728, I vol., pag. 57. (*ed.*)

scena assai patetico e di sicuro effetto. E ciò facendo sarebbe stato critico e non poeta, avrebbe analizzato due movimenti interni e contrari che qui si presentano contemporanei, l'uno nell'altro, e la calma e sintetica esposizione di Dante avrebbe ridotta in un artificio rettorico. Il medesimo fanno questi benedetti comentatori, che analizzando e sottilizzando guastano e corrompono il gusto. Francesca dice:

> Ma se a conoscer la prima radice
> Del nostro amor tu hai cotanto "affetto„, (*ivi*, 124)

e i comentatori notano: affetto[1] qui è figura rettorica, e significa desiderio! Gente senza cuore e grossolana, che guasta ogni più delicata bellezza di sentimento. Quando Francesca, sforzando la grammatica, dice "affetto„, non è già il desiderio che Dante abbia di conoscere la sua storia che le si presenta immediatamente innanzi, ma l'affetto col quale esprime il suo desiderio, non avendo potuto sfuggire a quell'anima delicata il modo commovente col quale Dante chiamandola per nome disse:

> . . . . . Francesca, i tuoi martíri
> A lacrimar mi fanno tristo e pio. (*Ivi*, 116).

E tutto in quest'immagine è così fine e delicato. Mo-

[1] Ma questo "affetto„ è anche una traduzione da Virgilio. E ben lo ricorda il De Sanctis che, nell'esaminare il volgarizzamento fatto dal Leopardi del II dell'*Eneide*, prorompe e conchiude: "Volete sentire il vero traduttore di Virgilio? Volete il poeta che rende il poeta, ma a modo suo, e con tono e con accento suo? Eccovi avanti l'"*infandum jubes renovare dolorem*„:

> Tu vuoi ch'io rinnovelli — disperato dolor....

Infandum dolorem, "disperato dolore„, l'uno senza espressione, e l'altro senza speranza, tutti e due infiniti. E il *quis temperet a lacrymis?* Eccolo:

> E se non piangi, di che pianger suoli?

E la simultaneità del *fando* e del *lacrymis?* Eccolo:

> Parlare e lacrimar vedrai insieme.

E il *tantus amor casus cognoscere nostros?*

> Ma se a conoscer la prima radice
> Del nostro amor tu hai cotanto affetto.

Eccovi il traduttore di Virgilio. A che distanza stanno dai due poeti, il vecchio Caro e Leopardi ancor giovinetto!„ (*Studio su Giacomo Leopardi*, Napoli, Morano, 4.ª ediz. pagg. 64-65). (*ed.*)

rire, per Francesca, è perdere "la bella persona„ che piaceva tanto a Paolo; melanconico pensiero di donna e d'innamorata, raddolcito da quest'altro pensiero sopraggiunto ch'ella morì insieme con lui: fu "una morte„. Amore fu per Paolo necessità di core gentile e per lei necessità di donna amata.

> Amor ch'a cor gentil ratto s'apprende....
> Amor ch'a nullo amato amar perdona.....
> Amor condusse noi ad una morte. (*Ivi*, 100, 103, 106).

In questi tre versi ammirabili ci è tutto l'eterno romanzo dell'amore, come comparisce alla donna. Questa Francesca è tanto gentile che quando dee esprimere una cosa che dispiaccia e desti disdegno, dice il fatto nudo e breve senza qualificare, come:

> Caina attende chi in vita ci spense....
> Galeotto fu il libro e chi lo scrisse. (*Ivi*, 107, 137).

Anche dicendo cose indifferenti, ci mette non so che molle e soave, che rivela animo nobile e delicato. Quest'effetto producono i celebri versi:

> Siede la terra, dove nata fui,
> Sulla marina dove 'l Po discende
> Per aver pace co' seguaci sui. (*Ivi*, 97).

In quest'anima gentile e innamorata è una cotal misura ingenita, quasi una verecondia e una castità che tu senti quando ella o si arresti, o taccia, o accenni appena, o veli le nudità del cuore. Indi la profonda impressione che ci recano alcune brevi frasi, in apparenza indifferenti. "Ancor non m'abbandona!„ (*ivi*, 105). Qui sotto senti ancor vivo, eternamente vivo, il fremito della voluttà, il "piacere„. "Il modo ancor m'offende!„ (*ivi*, 102). Frase oscura e perciò di poco effetto, ma dove è indicato tutto un episodio dell'anima nel momento che le fu tolta la bella persona. E Francesca si arresta, e non può indursi a mostrare le nudità della passione, i dolci sospiri, il dolce peccato, se non sforzatavi dall'affettuosa domanda di Dante, e tronca la storia avvolgendosi nel suo manto e nascondendosi tutta in quella frase arcana:

> Quel giorno più non vi leggemmo avante. (*Ivi*, 138).

Hanno dunque anima d'uomo quei comentatori che tor-

turano questa povera frase, e a modo di frati vogliono per forza che questa donna si confessi e dica quello che dal suo labbro non volle uscire? Veri e impotenti stupratori costoro, che s'industriano di dare un senso preciso a ciò che dee rimaner vago e dubbio e indefinito, cercando invano di alzare il denso velo e strappar all'anima vereconda i suoi misteri. Io mi sdegno quando vedo gente volgare, curiosa e pettegola gironzare intorno a così delicate creazioni.

Da questa misura, da questa verecondia e castità di sentire nasce uno stile tutto cose, come direbbe Montaigne, ma cose pregne di sentimenti, d'impressioni e di misteri. Come i frammenti dell'antica Roma o di Pompei, che ti fanno chinare il capo e fantasticare, questo stile lapidario ti sforza, come Dante, a tenere il capo basso (*Inf.*, V, 110) e a pensare. Non un lamento, non un rimprovero, non un rammarico, non disdegni, non movimenti patetici. Quando pur talora l'impressione dee uscir fuori, si mostra in una forma tranquilla e impersonale, come:

> . . . . . nessun maggior dolore
> Che ricordarsi del tempo felice
> Nella miseria. (*Ivi*, 121).

Le impressioni restano chiuse e involute nelle cose e con tanta più potenza se ne sviluppano e risuonano lungamente nell'anima del lettore.

Tale è Francesca: e chi è Paolo? Non l'uomo, il maschile che faccia antitesi e costituisca un dualismo: Francesca empie di sè tutta la scena. Paolo è l'espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce; l'uno parla, l'altro piange; il pianto dell'uno è la parola dell'altro: sono due colombe portate dallo stesso volere, tal che al primo udirli non sai quale parli e quale taccia, ed in tanta simiglianza ti par quasi che la stessa voce parta da tutti e due, e puoi dire con Dante:

> Queste parole da lor ci fur pòrte.
> Da che io intesi quelle anime offense. (*Ivi*, 108).

E perchè il poeta ha resi indivisibili questi due cuori? perchè di due ha fatto uno? perchè, morta la speranza, vive ancora l'amore?

Per una sublime inconseguenza di Dante, risponde il mio

amico Dall'Ongaro, e si cava d'impaccio. E il Foscolo narra di non so quali pietosi riguardi del poeta verso la famiglia di Francesca. E il Ginguené aggiunge che quei due "che insieme vanno„ non sono propriamente dannati; che il loro non fu peccato, ma lieve fallo, uccisi prima che il desiderio divenisse azione; che Dante ha messo il peccato nell'ombra, e dato rilievo alle buone e amabili qualità di Francesca. Così i migliori ingegni sofisticano quando cercano la spiegazione ne' particolari e non nell'insieme.

Que' due vanno insieme e si amano in eterno, non perchè ei non sono dannati; anzi perchè sono dannati; perchè in paradiso il terrestre è alzato a divino, laddove nell'inferno il terrestre rimane eterno ed immutato; perchè i peccatori dell'inferno dantesco serbano le stesse passioni, e perciò sono impenitenti e dannati; perchè Filippo Argenti è nell'inferno così bizzarro come fu in terra, e Capaneo bestemmia nell'inferno come faceva in terra; perchè il dannato è l'uomo che porta nell'inferno tutte le sue qualità e passioni buone e cattive; perciò Francesca ha amato ed ama ed amerà e non può non amare; perciò l'infelice dannata non può staccarsi dal cuore questo Paolo, e lo ha sempre innanzi agli occhi: sentimento che il poeta ha rappresentato sensibilmente ponendole eternamente accanto il suo Paolo. Il qual concetto balenò innanzi a Silvio Pellico in uno dei luoghi meglio indovinati della sua tragedia, quando ispirato da Dante pone in bocca a' morenti le ultime parole:

. . . . . Eterno
Martir.... sotterra.... oimè.... ne aspetta!
Paolo. Eterno
Fia il nostro amore. (Atto V, sc. IV).

Eternità d'amore, eternità di martirio. Il poeta ha voluto gittar nell'ombra il peccato! Ma voi scindete quello che è indivisibile; ma non vi è qui un minimo particolare sul quale non sia scritto "peccato„. Francesca nel suo primo racconto lascia un'immensa lacuna: tra il suo innamoramento e la morte giace tutta una storia, la storia dell'amore e del peccato, e la vereconda giovane si arresta e tace. Ma Dante china il capo e rimane assorto, finchè Virgilio gli dice: "che pense?„; nè può rispondere subito, e quando può, risponde come trasognato e parlando a sè stesso, nè può volgere la parola a Francesca senza lacrime.

A che cosa pensava Dante? Ma era tutta quest' istoria dell'amore e del peccato che gli si volgeva nella mente. Il peccato è il più alto *patos* della tragedia, perchè questa contraddizione dell'amore non è posta fuori, ma nell'anima stessa degli amanti. L'amore senza contraddizione è prosa arcadica, poesia pastorale, è Dafni e Cloe. Quando la contraddizione esce da ostacoli accidentali, come esser plebeo o povero, divisioni di famiglie, odi politici, gli amanti hanno coscienza che la ragione è dal canto loro, e combattono contro ostacoli posti fuori della loro coscienza. Ma il peccato è un infinito al pari dell'amore, perchè amendue coesistono nell'anima e non si possono distrugger l'un l'altro: distruggetemi la coscienza del peccato e mi avete annientata Francesca da Rimini. In lei è lotta senza termine, nè può dire: "io amo„, senza che una voce non le risponda: "è peccato„; nè può questa voce parlarle, senza che nel costante pensiero non le si affacci la male allontanata immagine. E che avviene allora? innanzi agli altri si studiano le parole e gli sguardi, si vorrebbe celare non che ad altri a sè stesso il mistero del cuore; ma nel silenzio della stanza, nel segreto dell' anima si accarezza quell' immagine, e si beve il dolce di quei pensieri, e si nutrono quei desidèri, insino a che d'improvviso e inconsapevole non si giunga al doloroso passo, al momento dell'oblio e della colpa:

> Quanti dolci pensier, quanto disio
> Menò costoro al doloroso passo! (*Inf.*, V, 113).

Questo è il fondo tragico della storia, la divina tragedia rimasta sulle labbra di Francesca, e che il *rêve* di Dante, immaginato in un modo così commovente, cava fuori e mette in azione. E qual valore nelle parole di Francesca ha mai questa storia se ne togli il peccato?

> Soli eravamo e senza alcun sospetto. (*Ivi*, 129)

Chi mai fa quest'osservazione se non l'amore colpevole? Leggono una storia d'amore e non osano di guardarsi, e temono che i loro sguardi tradiscano quello che l'uno sa dell'altro e l'uno nasconde all'altro; e quando in alcuni punti della lettura veggono un'allusione al loro stato, uno stesso pensiero fa violenza, sforza, "sospinge„ i loro sguardi, e gli occhi immemori s'incontrano, nè già osano di sostenerli e li riabbassano, e la coscienza di essersi

traditi e il fremito della carne si rivela nel volto che si scolora:

> Per più fiate gli occhi ci sospinse
> Quella lettura e scolorocci il viso. (*Ivi*, 130).

"Per più fiate„: la lotta si ripete, è un resistere, e poi un obliarsi, e poi un resistere ancora.

> Ma solo un punto fu quel che ci vinse. (*Ivi*, 132).

E non è vero; è una naturale illusione piena di verità in cui cade Francesca; essi furono vinti a poco a poco; ed il giovane cade quando innanzi alla infiammata fantasia si presenta l'obbietto desiato, "argomento di sogno e di sospiro„, non la bocca, no, e neppure la bocca ridente, come i comentatori spiegano, ma il riso, che è l'espressione, la poesia, il sentimento della bocca, qualche cosa d'incorporale che si vede errar fra le labbra e come staccato da esse e che tu puoi vedere, ma non puoi toccare.

Quando Francesca è vinta, quando il peccato ch'era già nell'anima si rivela, nel punto stesso del bacio, anzi prima ancora che il peccato le esca di bocca, tra "questi„ e la "bocca mi baciò„, tra l'amante e il peccato si gitta in mezzo l'inferno, e il tempo felice si congiunge con la miseria, e quel momento d'oblio, il peccato, non si cancella più, diviene l'eternità.

> Questi, "che mai da me non fia diviso„
> La bocca mi baciò . . . . . .

Che cosa è questo? È gioia, è dolore? È gioia ed è dolore, è amore ed è peccato, è terra ed è inferno, è l'amarezza dell'amore che ha per dote l'inferno, è la voluttà dell'inferno che ha per soggiorno l'amore: è un sentimento complesso che non ha parola. È la contraddizione, è il cuore ne' suoi misteri, è la vita ne' suoi contrasti, è paradiso ed inferno, è angiolo e demonio: è l'uomo.

Di questa tragedia sviluppata nei suoi lineamenti sostanziali e pregna di silenzi e di misteri, musa è la pietà, pura di ogni altro sentimento, corda unica e onnipotente, che fa vibrare l'anima fino al deliquio. E la musa è Dante, che dà principio al canto già commosso; che usa le immagini più delicate, quasi apparecchio alla scena; che al nome delle donne antiche e de' cavalieri rimane vinto da pietà e "quasi smarrito„ (*ivi*, 72); che si sente già impres-

sionato alla sola vista di quei due che insieme vanno; che a renderne la figura trova un paragone così delicato e pieno d'immagini tanto gentili; che alle prime parole di Francesca rimane assorto in una fantasia piena di dolore e di dolcezza, e tardi si riscuote ed ha le lacrime negli occhi; e che nella fine cade come corpo morto, e non è la donna che parla, è l'uomo che piange che fa su lui l'ultima impressione. In questa graduata espressione di pietà è necessario un perchè? Perchè deve ricordarsi di un peccato simile da lui commesso! Questa grossolana spiegazione non ci rivela un uomo straniero nel chiostro ad ogni affetto umano e avvezzo a udir colpe nel confessionale? Dante è l'eco, il coro, l'impressione, è l'uomo vivo nel regno de' morti, che porta colà un cuore d'uomo e rende profondamente umana la poesia del sopraumano.

Tutta questa concezione è così viva e costante innanzi all'immaginazione, che non trovi qui la più lieve dissonanza e il menomo indizio di raffreddamento. Virgilio è di troppo in questa trilogia, e scomparisce, non fa atto alcuno di presenza. Tutta la composizione sembra tirata di un fiato e in una sola volta; tanta è l'armonia e la perfezione tecnica ne' più piccoli particolari. Lo stesso verso ubbidisce alla possente volontà e risponde con la morbidezza musicale de' suoni alle più delicate intenzioni del poeta.

La parola che meglio rappresenta questa perfezione è "genialità„. È il genio che crea e non forma e comunica intorno a sè la sua vita con la facilità e la spensieratezza di chi si trastulla.

In questa produzione geniale vivono i germi delle più gentili creazioni della poesia moderna, centro la donna uscita dalle astrazioni e dal misticismo, e divenuta persona viva.

Quando io penso a Silvio Pellico, non so persuadermi come tante sfumature, tante finezze e delicatezze di sentimenti gli sieno potute sfuggire, e come gli sia uscita dalla penna una Francesca tutta un pezzo e di una fattura così grossolana. E penso pure che la poesia italiana è stata poco felice nella rappresentazione della donna, e che Francesca rimane unica e sola. Da tante liriche non è uscita una sola donna viva. Nell'Ariosto ti commovono i dolci lamenti di Olimpia (*Fur.*, X, 27) e Isabella (*ivi*, XXIV, 77), schizzi superficiali, anzi che seri ritratti. Nel Tasso Armida è raffinata, So-

fronia è astratta, Erminia è insignificante, Clorinda è chiusa e fredda. Le donne di Raffaello vivono nelle tele, ma invano ne cerchi i vestigi nelle nostre poesie. Noi abbiamo le donne "sparenti„ in cui la vita balena in quel punto che sparisce: vivono nel momento della morte, come Clorinda, Ermengarda. Le donne del Leopardi sono creature iniziali, sparite prima ancora che fosse gustata la vita e l'amore: tale è Silvia o Nerina. Salvo queste poche creature fuggitive, ideali ondeggianti, e straniere alla vita, invano cerchiamo la donna. Dell'Alfieri nessuna donna è sopravvissuta. Manzoni stesso, così potente creatore d'individui, ha messo nella sua Lucia non so che artificiale e oltrepassato. Raggi divini di donna balenano in Beatrice e Laura, ma il sole manca. Se alcuna cosa trovar vogliamo comparabile a Francesca, dobbiamo cercarla in Shakespeare, in Byron, in Goethe, nelle letterature straniere, primo e immortale tipo Francesca.

NOTE.

Nelle pagine conservateci dal Laurini, leggiamo: "Cino ritrae l'amore più con pensieri delicati che con vivacità d'affetto; e sembra che la bella Selvaggia abbia avuto potere di svegliare ed ornare il suo spirito senza turbare il suo cuore„. (*Esposizione della D. C.* cit., pag. 23). E intorno ad Aspasia: "Che significa il mito di Psiche, se non che, venuta.... meno la giovinezza della fantasia, ogni immagine di bellezza, ogni sentimento d'amore *si spegne*.... non altro *rimanendo* che la nuda e vuota realtà, *pulvis et umbra?*

Tale è il senso riposto dell'*Aspasia* del Leopardi:

> Perch'io te non amai, ma quella Diva
> Che già vita, or sepolcro, ha nel mio core.
> Quella adorai gran tempo; e sì mi piacque
> Sua celeste beltà, ch'io, per insino
> Già dal principio conoscente e chiaro
> Dell'esser tuo, dell'arte e delle frodi,
> Pur ne' tuoi contemplando i suoi begli occhi,
> Cupido ti seguii finch'ella visse,
> Ingannato non già, ma dal piacere
> Di quella dolce somiglianza un lungo
> Servaggio ed aspro a tollerar condotto„.

Beatrice, ed. cit., pag. 19.

'I' mi son pargoletta, era al nostro sembrata, a dir il vero (pagina 12), una delle liriche nelle quali Dante "getta via il suo berretto da dottore„. Ma a questo "berretto da dottore„, essendo una

frase fatta e di una cotal foggia esotica accade di esser buttato via ed acchiappato "infinite volte„. Eccolo "spuntare tutto a un tratto sul capo di Dante„, nientemeno che per dare (pag. 186) "un colorito locale„ alla scena del XXX e XXXI del *Purgatorio;* eccolo (pag. 153) colla indicazione di provenienza "il dottore che esce dall'Università di Parigi„, per finire (*Saggi critici*, ed. Treves, III, 235) sulla testa leggiadra di Beatrice "la dottorona„. È la stessa piacevolezza che troviamo in bocca di Anatole France nel *Giglio rosso*, naturalmente a profitto questa volta, dello studio bolognese: "Dante che, sia detto tra noi, era un buon dottore di Bologna ed aveva molte lune per la testa, *sotto il suo berretto puntuto*, Dante credeva alla virtù dei numeri. Questo geometra ardente sognava sulle cifre e la sua Beatrice era un fiore d'aritmetica„.

L'antitesi fra perfezione di virtù e poesia (pag. 177), l'aureola della fiacchezza e della disfatta femminile (pag. 179), che abbiamo illustrate nella lor genesi, sono tuttavia affermazioni attive e provocatrici. Le si trovano discusse un po' dappertutto e con molta varietà di tono: "E. G. Parodi, "osando appena ripetere„, "la frase non felice che la poesia della donna è nell'esser vinta„, ed esclamando argutamente "Se così fosse, Dio guardi tutti i mariti dalla poesia delle mogli!„, ricorda come il Bartoli, nel protestare molto ragionevolmente contro codesta asserzione, si sia "lasciato trarre ad un eccesso opposto, ad affermare che al carattere di Francesca manca la vera profondità, perchè ella cede senza lotta„. Ma senza lotta non vi sarebbe in Francesca poesia. "Poesia non può sgorgare dalla debolezza vuota e superficiale, e Don Abbondio non sarà mai materia di lirica....„ (*Lectura Dantis genovese*, Le Monnier, 1904, pag. 206). E Michele Scherillo, con felice movimento polemico: "Non chiederemo noi a Francesca, per risolverci ad ammirarla il candore e la mitezza verginale di Beatrice o d'Ermengarda; ma non recalcitrate voi d'adorar Beatrice e di venerar Ermengarda, pretendendo che prima diventino colpevoli!„ (*Introduzione alla Vita Nova*, ecc., ed. cit. pag. 33). E poichè frequente è la necessità di dissentire con libero rispetto da B. Croce occorre invece, sulla questione di questo saggio ed in genere intorno all'asserto desanctisiano sulla eminente natura poetica della passione (pag. 111), profittare della lucida saviezza delle seguenti osservazioni: "Senza dubbio, la passione è la materia della poesia come dell'arte in genere, e senza passione non nasce poesia ed arte; ma i romantici per una parte confondevano sovente la passione come "materia„ con la passione come "forma„, deprimendo l'idealità dell'arte, e, dall'altra, anche in quanto materia la concepivano in modo ristretto e arbitrario. Non pareva a essi di ritrovare vera passione se non in certe forme e in certi toni di passione, torbidi, agitati e violenti.... Seguiva da ciò che altri toni di passione e di sentimento, quelli per esempio esprimenti la sicurezza del pensiero, la calma robusta della volontà, la misurata energia, la virtù, la fede e simili, erano giudicati meno poetici o addirittura impoetici„. (*La poesia di D.*,

cit. pagg. 29-30). Dove, fatta riserva sull'equità di addossare un simile errore tutto e solo ai romantici, è ammirevole il deciso e logico " superamento „ della posizione del D. S., e notevole la mezza concessione che la storia della critica si risolva in una storia dei valori morali.

Il confronto (pag. 180) con la innocente eroina dello Shakespeare è già venuto alla penna del D. S., addietro a pag. 104: " Non vi è donnicciuola così vile, che non si senta forza infinita, quando è stretta dalla passione. — Io ti amo e ti amerò sempre; e se dopo morte si ama, ed io ti amerò, e piuttosto con te in inferno che senza te in paradiso —. Queste *sono le eloquenti bestemmie che traboccano da un cuore appassionato, e che rendono eroiche la timida Giulietta e la gentile Francesca* „.

Col famoso " Galeotto fu il libro e chi lo scrisse „ Francesca gentile dice " nudo e breve senza qualificare „ un fatto che " dispiace e desta disdegno „ (pag. 183). Il D. S. è così assai distante da F. D'Ovidio che nel verso 137 ha visto l'intento di " additare gli effetti perniciosi „ della letteratura d'origine celtica (*Strenna dantesca* di O. Bacci e G. L. Passerini, Firenze, 1902). Ma è del pari lontano da Heinrich Morf che in una memoria dell'*Acc. prussiana di scienze* (Cl. fil.-st., vol. xliii (1916), asserisce Galeotto esser ricordato solo come un messo d'amore. " Francesca non maledice nè il libro nè chi lo scrisse „. Certo, appunto perchè gentile Francesca non dice Galeotto " come 'lenone ,, o in altrettale significato vile „, ma sempre e tutto dice memore della colpa. Non scindete, ricorda il D. S. poco dopo (pag. 185) quello che è indivisibile: " non vi è qui un minimo particolare nel quale non sia scritto peccato „. Cfr. *Giorn. st. d. l. it.* lxx, 198; *La Critica* xv (1917), pag. 199.

" Frase oscura e perciò di poco effetto „, per il nostro (pag. 183), quella del verso 102: " il modo ancor m'offende „. Il Croce la ricorda fra quei pochi luoghi " oscuri „ la cui " interpretazione è meramente congetturale, ammettente cioè parecchie possibilità „.... " *Il modo ancor m'offende* di Francesca meglio s'interpreta per la morte datale in fragrante, che rese pubblica la sua colpa e che ancora, per violato pudore e sdegno fremente, le brucia l'anima; pur senza escludere che Dante intendesse accennare al tempo che le mancò al pentimento, o magari, come altri pretende, alla storiella (tardiva storiella) dell'inganno ond'ella fu tolta a Paolo e disposata a Gianciotto „. (*La poesia di D.*, cit., pag. 25). Secondo Corrado Ricci, le parole " tornano superbamente appropriate „ perchè Francesca " non chiama, con vanità certo non consentita dalla severità del canto e del luogo, bella se stessa, ma chiama bello l'amico; non rinunzia a un grande argomento di discolpa, proclamandosi ingannata per la sostituzione del bell'uomo all'altro ripugnante „. Invece " qualora si persista a intendere che 'la bella persona, sia quella di Francesca e che le parole 'mi fu tolta, significhino 'fui uccisa ,, si avrà tale un disordine nella narrazione e una ripetizione così strana e vana, da parere indegna, non dico di Dante, ma

di ogni minore poeta. Infatti Francesca verrebbe a dire: "Nacqui a Ravenna. — Paolo s'innamorò di me — Io fui uccisa — Allora m'innamorai di lui — Fummo uccisi insieme„. (*Ore ed ombre dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1921, pagg. 184, 179, 180).

Altrove, dopo aver trattato di proposito *La Nerina di Giacomo Leopardi*, conclude: "Nerina e Silvia sono il tipo più accentuato delle donne sparenti. La loro vita è un sogno, un fantasma indefinito e muto, fuggente, fluttuante.... La vita è pur bella, quando può concepire Nerina; ma la vita è un fantasma quando Nerina è un'ombra della sua immaginazione„. (*Saggi critici*, ed. Treves, volume IV).

Mentre, discorrendo dei *Promessi Sposi*, il D. S. ammira "quella giovinetta così semplice e così terribile nella sua debolezza„ nel sesto capitolo dello *Studio su Emilio Zola*, così spiega il giudizio severo che qui è appena accennato: "La Lucia del Manzoni ha la bontà di Agnese, sua mamma. Ma la bontà di Agnese in quel suo ambiente contadinesco diviene volgare, e si collega a qualità conformi, la curiosità, la vanità, una certa dissimulazione, una certa rilassatezza di sentimenti morali. In Lucia si sente l'azione di padre Cristoforo e la sua bontà è raffinata da sentimenti religiosi, collegata con qualità superiori alla sua condizione e alla sua cultura. Fin qui si comprende Lucia. Ma l'artista che ha innanzi fini ideali, religiosi, e, malgrado il suo realismo, porta nelle ossa anche lui l'eredità rettorica del passato, come in certi punti fa di padre Cristoforo una caricatura di costruzione ideale, fa di Lucia un modello, e mentre brucia incenso alla Santa dimentica la donna a cui dà una delicatezza di sentimenti e una coscienza di sè che può essere effetto miracoloso della grazia divina, non certo conseguenza spiegabile dello sviluppo naturale„. (*Saggi critici*, ed. Treves, volume IV). — La "passionalità guardinga e profonda„ di Lucia è stata ultimamente confortata e difesa contro i colpi del D. S. e di minori da un giovane critico Giuliano Donati Pettèni: "Certo, una Francesca, una Signora di Monza, temperamenti eccezionali, faranno del loro uomo un dio e sfideranno per lui l'ire umane e le celesti, ma Lucia, donna normale, non si sente di trasgredire i doveri della coscienza, nemmeno per il suo Renzo, ciò le costi pure dolore e pianto, e perciò rimane coerente a se stessa, mentre che il suo amore non perde nè di sincerità nè di forza per il sentimento profondo anche se moderato dalla pietà, che lo ispira. Ella è creatura serena e poetica, la sua quietezza non è amorfa: la sua compostezza ordinata dà un senso di riposo...; creatura soave e piacente.... non parla che per dire cose vereconde e delicate....„ (*Saggio d'interpretazioni manzoniane*. Bologna, Zanichelli, 1921, pagg. 133-34).

IL FARINATA DI DANTE.[1]

Innanzi a questa concezione colossale io mi arresto e mi dimando: — Cosa dunque c'era nell'anima di Dante quando gli si presentò quell'immagine? quali sentimenti, quali opinioni operavano in lui e gli accendevano la fantasia?

La generazione che passa, scendendo nel sepolcro, lascia memorie ancor fresche che sono come il patrimonio delle famiglie, e i vecchi attori superstiti di un dramma il cui sipario è calato, le vanno rimemorando a' figliuoli e a' nepoti coll'eterno intercalare: "io fui„, e mescolano ne' loro racconti passioni già spente e rimase vive sole in loro con passioni ancor verdi, esagerando, alterando, lodando, vituperando, cioè a dire poetizzando il tutto. Questa è la prima storia, o piuttosto la prima poesia che lascia profondi vestigi nella nuova generazione. Così la rivoluzione francese è giunta al nostro orecchio prima ancora che l'avessimo letta nelle storie; e Robespierre e i giacobini, ne' racconti fattici da' padri nostri, ci son parsi qualcosa di simile a que' paurosi fantasmi di cui le nutrici popolano la nostra immaginazione puerile, e le avventure di Napoleone ci son parse una pagina delle *Mille ed una notte*. Esse sono le prime impressioni che ispirano la nostra giovanezza, e per non citare che un esempio, il secreto incanto delle poesie del Béranger[2] è in questo appunto, che Napoleone vi è rap-

[1] Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nella *Nuova Antologia*, vol. XI. fasc. V, maggio 1869. — Dei moltissimi scritti sullo stesso argomento ricordiamo questi ultimi: O. Bacci, *Intorno al Farinata dantesco*, Bergamo, 1897; G. Tambara, *Farinata molesto*, Palermo, 1899; I. Del Lungo, *Il canto X dell'Inferno*, in *Lectura Dantis*, Firenze, 1901; T. Ortolani, *Il canto di Farinata*, Feltre, 1901; F. Romani, *Il canto X*, ecc., Prato, 1906. *(ed.)*

[2] L'opera di Pietro Giovanni di Béranger (1780-1857) ha contribuito — dissero i partigiani di Napoleone III — "a perpetuare nel

presentato meno secondo la storica verità che come si è serbato vivo nella tradizione presso i soldati e i contadini francesi. I tempi di Dante furono preceduti da un'epoca simile, illustrata dal trionfo e poi dalla caduta di parte ghibellina, e da alcuni grandi uomini chiari per valore e per consiglio, Farinata, Cavalcante Cavalcanti, Jacopo Rusticucci, il Tegghiajo e altri. L'impressione che questi grandi nomi, vivi ancora nella tradizione, produssero sopra Dante, si scorge fin da' primordi del suo poema. A' primi passi che fa nell'inferno, incontratosi in un uomo insignificante, in Ciacco, qual è la prima domanda che fa? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono....

> Farinata e il Tegghiajo, che fur sì degni,
> Jacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca
> E gli altri che a ben far poser gl'ingegni,
> Dimmi, ove sono, e fa ch'io li conosca.
>
> (*Inf.*, VI, 79; XVI, 45; XXVIII, 106).

Il primo di questa lista e il più grande è Farinata, e Farinata è il primo nel quale c'incontriamo.

Chi legge la storia di Farinata e di que' tempi non si può difendere da un senso quasi di terrore; e innanzi a tanta violenza di passioni e perseveranza di odi gli parrà che quegli uomini vestiti di ferro fossero poco meno che belve. Ma la storia scritta a questo modo è una vera mutilazione, come quella che rappresenta un lato solo della vita. Se dalla piazza spingiamo l'occhio tra le pareti domestiche e nelle radunanze private, troveremo i Federichi, gli Enzi, i Manfredi, i Latini, i Cavalcanti, così ardenti nelle pubbliche lotte, disputare pacificamente di filosofia e tener corti d'amore e scriver sonetti e ballate certo rozze ancora, ma che pur rivelano un cuore schietto e gentile. In uno di questi convegni pacifici delle Muse, dove si disputava, si poetava, si scioglievano enimmi, si propo-

cuore del popolo il ricordo delle glorie imperiali„. Le sentì e le cantò in piena concordanza cogli spiriti repubblicani, imputando le sventure del "piccolo caporale„ alle nozze coll'arciduchessa austriaca.

> Grand de génie et grand de caractère,
> Pourquoi du sceptre arma-t-il son orgueil? (*Le cinq mai*, 6).
>
> Le peuple encore le révère,
> Oui, le révère.
> Parlez-nous de lui, grand'-mère.
>
> (*Les souvenirs du peuple*). (*ed.*)

nevano quistioni, fu letto un sonetto anonimo, indirizzato a' quattro più chiari poeti del tempo: Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti, Dante da Majano e Cino da Pistoja. Il sonetto non usciva dal convenzionale, ovvero dal senso allegorico allora in voga, e conteneva un sogno enigmatico del quale si chiedeva la spiegazione.

Ecco il sonetto:

A ciascun'alma presa e gentil core,
Nel cui cospetto viene il dir presente,
A ciò che mi riscrivan suo parvente,
Salute in lor Signor, cioè Amore.
Già eran quasi ch'atterzate l'ore
Del tempo che la stella è più lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor, tenendo
Mio core in mano, e nelle braccia avea
Madonna, involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea;
Appresso gir lo ne vedea piangendo. (*Vita Nuova*, III).

Questa specie di sciarada o di *rebus* piacque molto a quella radunanza, e parecchi non disdegnarono di farvi risposta, interpretando ciascuno il sogno a suo modo. Fra gli altri era Guido Cavalcanti, poeta già celebre, e che, profondo filosofo e moralista, sforzavasi di alzare la poesia a qualche cosa di sostanziale, maritandola con la filosofia, e dispregiava le nude forme poetiche e con esse i poeti come Virgilio.[1] A Guido non dovè dunque dispiacere un sonetto immaginato secondo la sua scuola e la sua maniera, e non contento a farci la risposta, giudicando esser quello un lavoro di giovane tirone entrato pur allora nell'arringo poetico e che per modestia o timore celasse il suo nome, per uno di quei movimenti spontanei che rivelano un nobile core sentì bisogno di conoscerlo e lo conobbe: l'autore era un giovane di diciannove anni e si chiamava Dante Alighieri. Da quel tempo cominciò fra Dante e Guido una comunanza di affetti che non si ruppe se non

[1] *Inf.*, X, 63. Su questa dibattuta questione, vedi P. E. Imbriani, *Lezioni filologiche*, II, in *Temi napoletana*, n. s. 1844, I, 106-113; I. Del Lungo, *Il disdegno di Guido*, in *Nuova Antologia*, novembre 1889; e F. D'Ovidio, in *Studi sulla Divina Commedia*, Palermo, Sandron, 1901, pagg. 150 e segg. (*ed.*)

per morte. Amendue d'alto ingegno, amendue poeti, amendue innamorati: Dante parlava a Guido della sua Beatrice, e Guido parlava a Dante della sua Mandetta; e quando entrarono nella vita pubblica, amendue d'una parte, amendue esuli, amendue sventurati. Quando Dante perdette la sua Beatrice, così gli scriveva Guido:

Io vegno il giorno a te infinite volte,
E trovoti pensar troppo vilmente:
Molto mi duol de la gentil tua mente
E d'assai tue virtù che ti son tolte.

E a Guido così scriveva Dante, in uno de' suoi momenti di fantasia e di malinconia:

Guido, vorrei che tu e Lappo[1] ed io
Fossimo presi per incantamento,
E messi in un vascel, ch'ad ogni vento
Per mare andasse a voler vostro e mio;
Sicchè fortuna od altro tempo rio
Non ci potesse dare impedimento;
Anzi, vivendo sempre in un talento,
Di star insieme crescesse il disio.

Quest'ultimo verso è di una singolare energia. Forse non è alcuno che non abbia taluna volta fantasticato in questo modo, abbandonandosi a vane immaginazioni, volgendo le spalle al tristo mondo e riparando su qualche isola deserta, solo con l'amata, o co' suoi più cari. E tra' più cari di Dante era Guido, il più intimo e il primo de' suo amici, come dice nella *Vita Nuova* (III, 56).

Questi erano i sentimenti, queste le impressioni della giovinezza di Dante. La generazione passata gli era innanzi ne' suoi grandi uomini, di cui parla con tanto affetto e ammirazione. Quando incontra il Tegghiajo e il Rusticucci, dice:

Di vostra terra sono; e sempre mai
L'ovra di voi e gli onorati nomi
Con affezion ritrassi ed ascoltai. (*Inf.*, XVI, 58).

"Ascoltai!„. Si sente qui fresca l'impressione del giovane, le prime volte che gli giungevano all'orecchio quei fatti. E con quale commovente semplicità parla di Ser Brunetto!

[1] Lapo Gianni, altro poeta. (*N. d. A.*)

Chè in la mente m'è fitta, ed or m'accora,
La cara e buona imagine paterna
Di voi, quando nel mondo ad ora ad ora
M'insegnavate come l'uom s'eterna. (*Inf.*, XV, 82).

Quanto alla generazione presente, era quasi una con quella nelle opinioni, ne' pregiudizi, ne' sentimenti, ne' partiti, negli amori e negli odi. Gl'illustri casati mantenevano il loro primato: gloriosi figli ricordavano la grandezza dei padri. Non ci era più Farinata degli Uberti e Cavalcante Cavalcanti, ma ci era Lapo [1] e Fazio degli Uberti, ci era Guido Cavalcanti. Le due generazioni erano una sola storia, tutta viva e presente nell'animo de' contemporanei.

Più tardi troviamo questi uomini involti nelle lotte politiche; e così accaniti come i padri loro: persecutori e perseguitati. Vien poi il tempo della sventura e del disinganno. Guido, appena ritornato a Firenze, muore della malattia contratta nell'insalubre soggiorno di Sarzana, luogo del suo esilio. Dante va errando di città in città, spentagli fin la speranza del ritorno in patria. In quegli anni di tristezza la vita dovè apparirgli altra da quella che gli parve sì bella e sì interessante ne' tempi andati. Fatto parte per sè stesso (*Par.*, XVII, 69), alzatosi sopra amici e nemici, le ire e le ingiustizie partigiane sono in lui temperate da un sentimento più nobile: dall'amor della patria.

Allato a questa vita così piena di realtà, in mezzo a cui Dante si moveva e a cui partecipava con quella varietà ed energia di sentimenti che sono il privilegio delle forti nature, ce n'era un'altra: la vita delle scuole e dei libri. Là si apprendeva un'imagine non pur diversa, anzi contraria del mondo e dell'uomo. Il grand'uomo, l'eroe, non era Farinata, ma san Francesco d'Assisi; la grandezza era posta nella povertà, nell'astinenza, nell'ubbidienza, nell'umiltà; la vera azione era la preghiera e la contemplazione; la perfetta vita era estasi, aspirazione a sciogliersi dall'"umano„ e attingere il "divino„. Lo stato umano o carnale dell'uomo, la sua purificazione e la sua glorificazione,

[1] Lapo degli Uberti, fratello di Farinata e padre di Fazio, ambasciatore fiorentino all'incoronazione di Bonifacio VIII, fu al servizio di Pisa e da Arrigo VII venne nominato vicario imperiale in Mantova. (*ed.*)

questa "commedia spirituale„ dell'anima[1] è essa appunto il concetto dal quale è informata la *Divina Commedia*, e che giace in fondo a tutte le opere didattiche e poetiche di quel tempo. Dante, come tutti sanno, è l'anima rappresentata in questi tre gradi della sua storia, e Beatrice è la grazia o la fede, che la conduce a salute. Questo concetto nella sua prima semplicità era non un'opinione astratta o teologica, ma vita e azione; allora c'era la fede, e c'erano i miracoli e c'erano i santi. Al tempo di Dante già non era più un semplice "dato„ della fede, ma un "dimostrato„, un concetto teologico-filosofico, mescolato di elementi platonici e alessandrini, di tradizioni pagane, di sottigliezze scolastiche. Indi è che Dante, come Beatrice, è un personaggio non operante, ma contemplante, è un essere allegorico, l'uomo o l'anima nella storia della sua redenzione: è un'idea, non è un carattere. Ma in seno a questo Dante ascetico e teologico, venuto dalla scuola e da' libri, è rimasto vivo l'altro Dante, quale la storia ce lo dipinge e quale l'abbiamo veduto dianzi: il partigiano, il patriota, l'esule, lo sdegnoso e vendicativo Dante, tutto "umano„ e "carnale„, in flagrante contraddizione con quello. Onde nasce l'originalità della *Commedia*, dove ciò che vi è di più mistico ed ascetico si congiunge con ciò che vi è di più terreno e umano, rappresentazione della vita di quel tempo in tutte le sue gradazioni e contraddizioni, dal più intellettuale sino al più grossolano, da' più alti agl'infimi strati sociali, dalle astruserie della scuola alle lotte della vita pubblica ed a' misteri della vita privata. Certo, questo mondo in tanta varietà di elementi posti l'uno fuori dell'altro non è ben fuso e concorde, e vi permane un fondo astratto e pedantesco che resiste a tutti gli sforzi della fantasia. Sono in presenza due mondi irreconciliabili, un mondo teocratico-feudale, che ha per dogma l'annullamento della personalità, ed il mondo del comune libero, dove la personalità è tutto. Lì hai un mondo lirico-didattico, dove l'uomo è il santo che prega e contempla; qui hai un mondo epico-drammatico, dove l'uomo è l'eroe

[1] Titolo di una rappresentazione allegorica del medio-evo che è una storia dell'anima concepita secondo queste idee. Lo scopo è mostrare come, sopraggiunta alla natura la grazia, alla ragione la fede, venga l'uomo nell'"interezza„ e "perfezione„ dell'esser suo: che è il concetto della *Divina Commedia*. (*N. d. A.*) — Cfr. *Storia della letteratura italiana*, Treves, I, pagg. 73-81.

che opera e lotta; nell'uno l'uomo è ancora involto nell'oscura lotta del mito, e ci sta come genere anzi che come individuo perfetto; nell'altro l'uomo apparisce nel pieno possesso e nella piena coscienza di sè stesso; l'uno è il riflesso filosofico-artistico del passato; l'altro è il preludio della vita e dell'arte moderna.

E quale preludio! A questo mondo della libertà e della coscienza, ritratta dal vivo, da quel fondo vivace di realtà in mezzo a cui Dante era non solo spettatore, ma attore principale e appassionato, appartengono le più originali e profonde concezioni della poesia italiana; qui, in questo mondo, allato a Ugolino, a Pier delle Vigne, a Brunetto Latini, a Capaneo, a Nicolò III, a Guido da Montefeltro; qui, in mezzo a questo corteggio di grandi figure, si drizza l'imagine di Farinata.

Come dal seno della mistica Beatrice è spuntata nella pienezza della vita reale la donna, Francesca da Rimini, così da entro a questo allegorico Dante, a questo protagonista della "commedia spirituale„ nel viaggio teologico "da carne a spirito„, a questo essere simbolico, umanità o anima, non ancora l'uomo, piuttosto genere che individuo, piuttosto idea che carattere, esce in luce, puro da ogni elemento mistico e dottrinale, l'uomo libero, cosciente, volente e possente, la compiuta e reale persona poetica: Farinata.

In Dante ci era molto del Farinata: indi la sua grande ammirazione per questo illustre cittadino. Due cose Dante dispregiava sovranamente: ciò che è fiacco e ciò che è plebeo, papa Celestino (*Inf.*, III, 59) e maestro Adamo (*ivi*, XXX, 60). Il suo ideale, il suo "esser vivo„, il suo esser uomo, il virile, l'eroico, è la forza, non certo la forza materiale, ma la forza dell'animo, ciò che egli chiama "magnanimità„ (*Convito*, IV, 17 e 26), grandezza d'animo: una forza invitta, che tiene alta la nostra personalità sulla natura e sullo stesso inferno e su tutti gli ostacoli e le vicissitudini. Questo concetto del virile è la Musa del sublime dantesco, nel suo lato negativo e positivo, come nei seguenti motti:

. . . . . Guarda e passa. (*Inf.*, III, 51).
. . . . . Sciaurati che mai non fur vivi. (*Ivi*, 64).
. . . . . Voler ciò udire è bassa voglia. (*Ivi*, XXX, 148).
E per dolor non par lagrima spanda. (*Ivi*, XVIII, 84).

L'esilio che m'è dato, onor mi tegno. (*Canzoniere*, c. VI, st. 5.ª, v. 4).

. . . . . Alma sdegnosa,
Benedetta colei che in te s'incinse. (*Inf.*, VIII, 44).
E cortesia fu in lui esser villano. (*Ivi*, XXXIII, 150).

Questo concetto lampeggia pure in quella meravigliosa rappresentazione del viaggio di Ulisse, presentimento di Colombo (*Storia della lett. ital.*, ediz. Treves, I, 163), là dov'egli dice ai suoi:

Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtute e conoscenza. (*Inf.*, XXVI, 118).

E dove dice di Bruto:

Vedi come si storce e non fa motto. (*Ivi*, XXXIV, 66).

E a questo concetto appartengono tre alte creazioni della *Commedia*, la Fortuna (*Storia* cit., I, 175), il Capaneo e il Farinata. Nella fortuna la forza non è ancora libertà, non è ancora uomo, ma è natura o necessità, vuota di passione e di lotta, perciò tra le imprecazioni degli uomini immutabilmente beata e serena:

Ma ella s'è beata, e ciò non ode:
Con le altre prime creature lieta
Volve sua sfera e beata si gode. (*Inf.*, VII, 94).

Nel Capaneo il concetto è colto al rovescio e in antitesi a papa Celestino. In questo papa e ne' suoi simili ci è l'assenza della forza, il non esser vivo; nel Capaneo ci è la millanteria della forza, la vanagloria dell'esser vivo: "Qual i' fui vivo, tal son morto„ (*Inf.*, XIV, 51). In questa profonda concezione di Dante la forza ci sta non per raggiungere alcuno degli alti ideali, a cui è fatta la nostra semenza ma ci sta per sè stessa. Se mi è lecito di parlare un po' alla tedesca, è una forza subbiettiva, vuota di contenuto, senza scopo e senza motivo, perciò arbitraria: la forza per la forza. Gli antichi rappresentarono questo concetto nella favola dei Giganti che volevano scalare il cielo, e Giove che li fulmina è appunto la forza delle cose che si vendica e li gitta giù. Prometeo tace ed è tranquillo nel suo martirio, perchè Prometeo è già l'uomo, forza conscia e libera, che ha le sue idee e i suoi fini, e anche vinto si sente maggiore della natura o di Giove. Capaneo non è ancora l'uomo, ma è il nato de' giganti, la forza ancora bruta e naturale,

di un'apparenza colossale al di fuori, ma vuota e fiacca dentro. In effetti, se guardiamo il di fuori, l'imagine della forza prende le più grandi proporzioni. Capaneo, ucciso dal fulmine di Giove, non si confessa vinto, anzi dice con iattanza: — Qual i' fui vivo, tal son morto. — Nè bastandogli, si studia di mettere in maggior risalto la sua forza:

> Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui
> Crucciato prese la folgore acuta,
> Onde l'ultimo dì percosso fui;
> E s'egli stanchi gli altri, a muta a muta,
> In Mongibello alla fucina negra
> Gridando: Buon Vulcano, ajuta, ajuta,
> Sì com'ei fece alla pugna di Flegra,
> E me saetti di tutta sua forza
> Non ne potrebbe aver vendetta allegra. (*Inf.*, XIV, 52).

Capaneo concepisce Giove a sua similitudine: si finge un Giove plebeo e grossolano, pura forza materiale, e senza avvedersene fa il ritratto e la condanna di sè stesso. Codesto Giove è "crucciato„ che Capaneo osi vantarsi uguale o superiore a lui; e per farne "vendetta„ lo percote con la folgore acuta. Ma non perciò Giove ha potuto piegare l'orgoglio di Capaneo, rimasto morto "qual era vivo„, nè il potrà mai, che che faccia: e qui è l'impotenza di Giove, il suo cruccio perpetuo, la sua vendetta non allegra. Capaneo dal fondo dell'inferno lo sfida e lo ingiuria, come facea vivo, e per meglio certificare l'impotenza del Dio nella sua lotta contro di lui, ti offre una successione di "sforzi„ con un maraviglioso "crescendo„, fino a rappresentare il Dio nell'atto ridicolo di raccomandarsi al buon Vulcano, gridando: — Aiuta, aiuta! — ricordando con amaro frizzo la pugna di Flegra, quando fu assalito dai giganti. E a questo Dio, circondato di tutta la sua potenza e armato di tutte le sue armi, che cosa Capaneo contrappone? Un semplice "me„:

> E me saetti di tutta sua forza.

Rappresentazione maravigliosa di energia e di armonia, dove parola, frase, cadenza, periodo, colorito, il tono, lo stile e la forma esce tutto dalla profonda e immediata contemplazione del poeta.

Ma tutto questo non è che il di fuori, la simulazione e l'apparenza della forza, di rincontro a cui sembra impo-

tente lo stesso Giove. La vera forza è al di dentro, nell'anima, ed è semplice e tranquilla, nè per affermarsi e farsi credere le è mestieri tanto apparato e pompa esteriore. Capaneo, che sotto alla pioggia del fuoco giace "dispettoso e torto„, sì che secondo l'apparenza la pioggia nol matura,

Sì che la pioggia non par che 'l maturi, (*Ivi*, 48)

più mena vanto, più si sforza di dimostrare la sua forza, e meno ci riesce: perchè la vera forza si vede, non si dimostra. Essendo la sua forza puramente materiale, quando fu percosso dalla folgore, entrò nella sua anima questa persuasione: che Giove materialmente è più forte di lui. Ma la sua fiacchezza morale gl'impedisce di fare ad altri e a sè stesso questa confessione, e perciò nel suo linguaggio trovi l'ostentazione della forza, per renderla credibile agli altri e a sè e dare una mentita alla propria coscienza. Il sentimento che nasce da questa contraddizione tra l'essere e il parere, tra la fiacchezza interna o la coscienza della sconfitta e la simulazione della forza e della vittoria, è il dispetto o "la rabbia„, che è la ribellione impotente de' superbi, quando sono fiaccati e domi da più forti di loro:

O Capaneo, in ciò che non s'immorza
La tua superbia, se' tu più punito:
Nullo martirio, fuor che la tua rabbia,
Sarebbe al tuo furor dolor compito. (*Ivi*, 63).

La folgore di Giove avea colpito non pure il suo corpo, ma l'anima.

Fin qui non abbiamo ancora il virile, l'uomo, la forza libera e consapevole. In Farinata l'uomo comparisce per la prima volta sul moderno orizzonte poetico.

Farinata non solo non mena vanto della sua forza, ma ignora di esser forte. Questo concetto della pura forza, vuota di ogni contenuto, e intenta solo a soddisfare sè stessa, è estraneo al suo carattere. Non sa d'aver forza. Questo solo ei sa, che ama la sua parte con tutta l'energia e la possanza dell'anima. La forza in lui non è potenza astratta e vuota, come in Capaneo, ma è inseparabilmente congiunta con le idee, i motivi e i fini, di cui egli è consapevole e che lo movono all'opera. Questa non è necessariamente forza corporale, anzi può talora dimorare in

corpo fiacco; ma è forza d'animo, ciò che Dante chiama magnanimità, quella grandezza morale che abbella la fisonomia e ingrandisce nell'immaginazione anche le proporzioni corporali, e che oggi noi chiamiamo tempra, o "carattere„.

Il carattere nel senso estetico non è questa o quella parte dell'anima, ma è la personalità tutta intera, tutto l'uomo; non è volontà e potenza in astratto, ma volontà e potenza vivente, manifestata nelle idee, ne' sentimenti, nelle azioni, co' suoi motivi e i suoi fini: ciò che Dante chiama "esser vivo„, e ciò che costituisce l'individuo, la persona libera e consapevole. In papa Celestino ci è assenza di carattere. Nella Fortuna (*Inf.*, VII, 78) il carattere è cristallizzato come nella natura. Nel Capaneo è pura forza, è in potenza, non è in atto. Nel Farinata la forza non è qualche cosa che stia da sè, ma è già un divenuto, e la senti vivere nell'energia delle convinzioni e de' sentimenti e delle azioni. E questo è il carattere, questo è la persona, nella ricchezza delle sue determinazioni, nella libertà de' suoi movimenti vita e azione. Così l'uomo esce dall'indeterminato del simbolo e del puro ideale e diviene reale, diviene un personaggio drammatico: l'attore.

Ma questo non è fin qui che il nudo e magro concetto dell'uomo, del virile. Ora noi vogliamo assistere al più magnifico spettacolo a cui l'umanità possa essere invitata: vogliamo vedere questo concetto moversi, animarsi, prender carne, divenire una "forma„. E quando lo vedremo lì, dirimpetto a noi, compiutamente realizzato, potremo dire: Ecco l'uomo!

Farinata, il grand'uomo della generazione passata, vive già da molto tempo nell'immaginazione di Dante, è un personaggio lungamente covato e ammirato. Già dicemmo che Dante, incontrando Ciacco, dimandò: — Dov'è Farinata? fa' che io lo conosca. — Come giunge nel cerchio degli eretici, volge lo sguardo intorno: sapea Farinata seguace di Epicuro, e spera trovarlo colà, ma rimane deluso, nessun uomo, sole tombe scoperchiate.

> La gente che per li sepolcri giace,
> Potrebbesi veder? (*Inf.*, X, 7)

chiede a Virgilio: domanda in apparenza generale, la cui sostanza è, non in quello che è espresso, ma in quello che è sottinteso, che tace il labbro ed hanno già espresso gli occhi; e Virgilio lo guarda e l'indovina:

. . . . . satisfatto sarai tosto
Ed al disio ancor che tu mi taci. (*Ivi*, 18).

E mentre Dante pronunzia una risposta mezza tra la scusa e l'ossequio, ecco una voce uscire improvviso da un sepolcro, e Dante per naturale istinto accostarsi quasi temendo a Virgilio, e Virgilio gridare:

. . . . . volgiti: che fai?
Vedi là Farinata che s'è dritto:
Dalla cintola in su tutto il vedrai. (*Ivi*, 31).

L'inattesa comparsa di Farinata sulla scena è apparecchiata in modo ch'egli è già grande nella nostra immaginazione e non l'abbiamo ancora nè veduto nè udito. Farinata è già grande per l'importanza che gli ha data il poeta e per l'alto posto che occupa nel suo pensiero. E noi non lo vediamo ancora e già ce lo figuriamo colossale dalle parole di Virgilio:

Dalla cintola in su "tutto„ il vedrai.

Volevi vederlo: eccolo tutto innanzi a te. — Tutto! Il Tasso, rappresentando Clorinda posta su di una collina e contemplata dall'amante, dice:

Tutto quant'ella è grande era scoperta. (*Gerus.*, VI, 26).

"Tutto„ qui non esprime grandezza e niente aggiunge alle proporzioni naturali di Clorinda. Il suo significato bisogna cercarlo nella fantasia dell'amante, innanzi al quale ella si presenta in "tutta„ la sua bellezza, senza che nessuna delle elette forme gli rimanga celata, ed egli vi si affisa, vi s'incanta ed oblia Argante che lo sfida a battaglia. Di altro valore è il "tutto„ di Virgilio: altra è la situazione. Il significato di questo "tutto„ è nell'opinione che Dante ha preconcetta di Farinata, e vuol dire: — Lo vedrai in tutta la sua grandezza, — tenendo così l'ufficio di quel che nelle arti plastiche si chiama rilievo, servendo cioè a trasfigurare il reale e dargli le proporzioni che gli attribuisce la fantasia. Siccome l'immaginazione non può concepire l'astratto e l'intellettuale che dandogli corpo e figura, la grandezza morale m'ingrandisce anche quel corpo, non altrimenti che fa il volgo, poeta nato, il quale, quando gli si parla di conquistatori, se li rappresenta in forma di giganti. Come in pittura, così in poesia lo studio dell'il-

lusione è uno de' più importanti. L'artista vi giunge naturalmente, quando abbia l'immaginazione chiara e calda, sì che la figura le stia innanzi tutta intera, e non come semplice esteriorità, ma come espressione di ciò che è dentro, come carattere. Di tal natura è l'attitudine in che il poeta rappresenta Farinata:

> Ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
> Com'avesse lo 'nferno in gran dispitto. (*Inf.*, X, 35).

Farinata sta con mezza la persona nascosta nell'arca; rimane solo di fuori il petto e la fronte; e nondimeno egli ci apparisce come torreggiante sugli oggetti circostanti. È un'altra illusione, un altro rilievo prodotto da una parola, "s'ergea„. E qual è il significato di questo "s'ergea„? Quando io mi trovo la prima volta di rincontro ad un grand'uomo, poniamo pure ch'io sia un gigante e quegli un pigmeo, io mi sento quasi per istinto far piccolo piccolo, e più mi par grande, più mi rimpiccolisco. E al contrario ci hanno uomini abbietti che vanno per le vie pettoruti, e a testa alta, e possono stirarsi quanto vogliono, che saranno sempre piccoli: perchè la grandezza è posta non nella realtà delle proporzioni, ma nella nostra immaginazione. Quando Kléber, rapito nell'entusiasmo della vittoria, diceva a Napoleone: — Generale, voi siete grande; — la nostra immaginazione colloca Napoleone sul piedistallo e il gigantesco Kléber ai suoi piedi col capo inchino. Kléber che aveva tanto potere sull'esercito s'eclissava innanzi a Napoleone, perchè Kléber imponeva con la statura e Napoleone comandava con l'occhio; l'uno parlava a' sensi, l'altro ammaliava le immaginazioni. Quel "s'ergea„ preso solo materialmente è ridicolo; diviene sublime, perchè non ti dà la semplice figura, ma ti dà il carattere:

> Com'avesse lo 'nferno in gran dispitto.

Quell'ergersi ti dà il concetto di una grandezza tanto più evidente quanto meno misurabile; è l'ergersi, l'innalzarsi dell'anima di Farinata sopra tutto l'inferno. Così con un colpo solo di scalpello Dante ha abbozzata la statua dell'Eroe, e ti ha gittata nell'anima l'impressione di una forza e di una grandezza quasi infinita.

L'inferno qui ci sta non per sè stesso, nel suo significato diretto e morale, perchè ciò che qui ti colpisce non è certo Farinata peccatore, Farinata in quanto è eretico.

Il peccato è menzionato unicamente a dare spiegazione, perchè in questo cerchio si trovino Farinata e Cavalcanti. Dinanzi alla grandezza morale di Farinata, al suo ergersi, tutte le figure diventano secondarie, e lo stesso inferno ci sta per dar rilievo alla sua grandezza. Nella nostra immaginazione l'inferno è la base e il piedistallo su cui si erge Farinata. E come l'inferno è scomparso, così è del pari scomparso il Dante simbolico. Dante non è qui l'anima umana peregrina per i tre stadi della vita, ma è un Dante di carne e ossa, il cittadino di Firenze, che ammira il gran cittadino della passata generazione, e rimane come annichilito innanzi a tanta straordinaria grandezza. Eccolo lì, innanzi all'uomo che ha desiderato tanto di vedere: il suo viso rimane "fitto„ in quel viso: egli è là, estatico, turbato, e non sa quel che si faccia, ed è necessario che Virgilio lo scuota e lo pinga con le mani verso di lui: — Desideravi tanto di veder Farinata e di parlargli; accostati, ch'egli ti possa udire: "le parole tue sien conte„.

Io avea già il mio viso nel suo fitto:
Ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
Com'avesse lo 'nferno in gran dispitto,
E l'animose man del Duca e pronte
Mi pinser tra le sepolture a lui,
Dicendo: le parole tue sien conte.

Il gruppo è perfetto di armonia e di disegno. Si vede Farinata torreggiante sopra l'inferno, e Dante a distanza, immobile, attonito il volto nel volto di lui.

Se questa magnifica "messa in iscena„ desta nell'anima il sentimento della grandezza e della forza, le prime parole di Farinata ispirano simpatia e affetto. Sul suo letto di foco, chiuso nella tomba, gli giunge all'orecchio il parlare toscano, e di uomo vivo, e balza in piè:

Vedi là Farinata che s'è dritto.

Un cittadino toscano, la loquela del suo paese, la sua Firenze, le più care memorie gli si affollano nell'anima, e rammorbidiscono la sua fiera natura e dànno al suo accento non so che gentile, l'accento della preghiera. In questa onda di dolci sentimenti si lava e si purifica ciò che è duro ed eccessivo nell'anima appassionata del partigiano, e sente rimorso, quasi rimorso di aver potuto come

capoparte esser molesto alla sua patria, alla sua "nobil patria„:

O Tosco, che per la città del foco
Vivo ten vai, così parlando onesto,
Piacciati di ristare in questo loco,
La tua loquela ti fa manifesto
Di quella nobil patria natio,
Alla qual forse fui troppo molesto. (*Ivi*, 22).

"Forse„! sono le sfumature e le delicatezze dell'anima, che balzan fuori in modo spontaneo e irriflesso, evocate da fatti inaspettati e così ingegnosamente inventati. L'improvviso è espresso fino in quel subito erompere delle parole, prima ancor che noi sappiamo onde vengano e da chi. Se Farinata dicesse: — Io fui molesto alla mia patria, — sarebbe un giudizio già fatto e vagliato e determinato. Ma questo concetto gli si presenta ora la prima volta innanzi, colto all'improvviso da una di quelle gagliarde impressioni che mettono l'anima a nudo, e sotto la pressione di dolci sentimenti, gli esce dalla bocca una confessione in quella prima forma provvisoria di un giudizio nuovo e improvviso che non si è avuto il tempo di esaminare. Il Leopardi diceva che niente è più poetico del "forse„. Ed io aggiungerò: e niente più profondo; riferendosi alle gradazioni più fuggevoli e più delicate dell'anima. "Fui molesto„, ti dà un giudizio assoluto e astratto; "forse fui molesto„, te lo dà presente, ora appunto, fra tali impressioni, in tali condizioni: te lo dà non nella generalità dell'idea, ma nell'atto della vita.

Le passioni di un'anima nobile, quando anche sieno eccessive, non l'occupano in modo che non resti intatto nel più profondo ed imo alcun che di puro e di grande che vien fuori subitamente in qualche straordinaria impressione, diffondendo la sua luce e la sua simpatia su tutta la persona. Questo alto sentimento che purifica e abbella Farinata nella violenza della sua passione, Dante qui ha fatto scattar fuori con la sua profonda intuizione de' secreti del cuore. Il gran cittadino nobilita e assolve il partigiano.

Ma non è che un momento. E quando Farinata si vede presso quell'uomo e lo ha squadrato e non lo ha conosciuto, diviene quasi sdegnoso, sospettando non forse appartenesse al partito contrario al suo. Lui, che poco innanzi sentìa rimorso di essere stato forse molesto alla patria con le sue passioni, è pur lui che un momento ap-

presso si sente invadere da quelle passioni. La natura ripiglia il suo posto; il partigiano si presenta nella sua crudità. Non basta a Dante esser toscano; per trovar grazia appresso a Farinata bisogna ch'egli sia ghibellino. "Chi fur li maggior tui?„ In quei tempi di tanta energia il partito non era solo legame di opinione, ma eredità di famiglia: tale il padre, tale il figliuolo;

> Tosto ch'al piè della sua tomba fui,
> Guardommi un poco, e poi quasi sdegnoso
> Mi dimandò: chi fur li maggior tui?
> Io, ch'era di ubbidir desideroso,
> Non gliel celai, ma tutto gliel'apersi;
> Ond'ei levò le ciglia un poco in soso,
> Poi disse: Fieramente furo avversi
> A me ed a' miei primi ed a mia parte,
> Sì che per duo fiate gli dispersi. (*Ivi*, 40).

L'impressione di queste fiere parole accompagnate da gesti così risoluti è irresistibile. E in che è posto dunque tale incanto che spieghi questa impressione? Forse in quel brusco: "chi fur li maggior tui„? o in quell'atto così significativo di altero corruccio: levar le ciglia in su? o forse in quell'unificare ch'ei fa sè e i suoi "primi„ e sua parte, come fosse una sola anima e una sola passione? o in quel verbo, piantato lì in ultimo, solitario e staccato, che nella sua sprezzante rapidità ricorda il *veni, vidi, vici*, di Cesare? In tutto questo, o piuttosto nel fondo stesso della concezione saputa afferrare di un getto da cui scaturisce tanta meraviglia ed evidenza di stile, in quel misto di passione e di forza in che è posto il carattere di Farinata. Di qui tanta concordanza di gesti e di parole che si comentano a vicenda: i gesti brevi e precisi; il dire rotto, brusco, imperativo, di un uomo d'opera e di comando; è la forza che si manifesta nella veemenza della passione, senza moti incomposti o esagerati, senza iattanza, con quella sicurezza che ha l'uomo serio quando parla di sè. Troviamo ora nelle parole e riconosciamo quel Farinata, che ci parve nella figura sì grande, superiore all'inferno.

Dante, abbiamo detto, avea in sè del Farinata. Questo uomo tutto rimpiccolito innanzi a quella grande figura, estatico, ubbidiente, quando ode oltraggiare la sua famiglia, sia pure quegli che parla un Farinata, sente ribollirsi nelle vene il sangue de' padri suoi, e ci apparisce

anch'egli colossale e sta a paro con Farinata. Abbiamo tanta miseria di comentatori che qui si sentono impacciati, e disputano se Dante era guelfo o ghibellino quando Farinata gli parlava, e come essendo i suoi antenati guelfi e lui un ghibellino possa qui farsi difensore della causa guelfa. O i comentatori politici! Dante è qui nè guelfo, nè ghibellino; Dante è figlio, nè ci è cosa tanto commovente quanto questo Dante che innanzi al nemico della sua famiglia e che le sta sopra col piede, oblia il suo partito e sè stesso, e diviene il padre suo e risponde:

> S'ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte
> . . . . . l'una e l'altra fiata;
> Ma i vostri non appreser ben quell'arte. (*Ivi*, 49)

Qui si sente che il foco dell'ira è montato sul viso di Dante, e che per la sua bocca parlano i suoi antenati. Farinata avea detto: — Li dispersi "per duo fiate„, — appoggiandovi sopra la voce; e Dante gli ritorna quel plurale distinto in due singolari, "l'una e l'altra fiata„; e quel sarcasmo nell'ultimo verso, dove in quell' "arte male appresa„ di ritornare in patria si sente un comico serio, che presuppone in chi parla un riso, ma un riso amaro!

"Arte mal appresa„ è uno di quei motti che restano inchiodati nella mente e non si dimenticano più. Il motto è lanciato, e Farinata l'ha raccolto.

Ma in questo rapido cambio di parole, tra botta e risposta, ecco sorgere dalla tomba il Cavalcanti, il padre di Guido, l'amico e il compagno di Dante.

Farinata aveva chiesto: "chi fur li maggior tui?„ Dante risponde esser egli Dante degli Alighieri. Questo nome, che aveva destata l'ira di Farinata, sveglia ben altra impressione in colui che gli giaceva accanto, nel padre di Guido. Egli pensa: Dante e Guido sono amici, compagni, amendue di alto ingegno. Se Dante è qui e vivo, forse anche qui è Guido, il figlio mio; e si leva in ginocchione a guardare:

> D'intorno mi guardò, come talento
> Avesse di veder s'altri era meco;
> Ma poi che 'l suspicar fu in tutto spento,
> Piangendo disse: Se per questo cieco
> Carcere vai per altezza d'ingegno,
> Mio figlio ov'è? e perchè non è teco? (*Ivi*, 53).

Ai contemporanei che aveano innanzi la storia di Guid
e di Dante, questi versi dovettero suscitare molti sent
menti e idee e memorie per noi perdute: Dante stess
dovè scriverli con grande commozione, perchè, se al mil
trecento, epoca del suo viaggio allegorico, Guido era anc
vivo, quando scriveva, era morto. E dovè pensare che pe
suo consiglio Guido fu mandato in bando; che se pot
farlo rivenire a Firenze, fu troppo tardi, perchè morì poch
giorni dopo della malattia contratta nell'esilio; e che eg
medesimo, chi glielo avrebbe detto quando Priore sbar
deggiava il suo Guido? egli medesimo era esule, e disp
rato del ritorno. Di tutti questi sentimenti e ricordanz
non c'è qui vestigio; tutto questo che pei contemporane
era vivo e presente, per noi è morto: perchè ne' lavor
d'arte non rimane della storia se non quello solo che
appreso e fissato nella forma: tutto l'altro perisce irrime
diabilmente; i comenti storici possono spiegare, chiarire
risuscitare fatti e circostanze e date; ma non i sentiment
e le impressioni e tante sfumature e gradazioni fuggevol
e intime in che è il fine dell'arte. Non c'è poesia ch
giunga a' posteri intera: una parte muore, nè può dissep
pellirla la storia. E qual meraviglia? Potete voi disseppel
lirmi il vostro jeri? Quante impressioni e sentimenti,
non è scorso che un giorno, sono già fuggiti dalla vostra
memoria; e non torneranno mai più! Il poeta è uomo
vive nella storia in mezzo all'accidente, nè concepisce l'e
terno se non insieme con quello che muore. Quanta part
di poesia è morta nella *Divina Commedia*, quante parol
hanno perduta la loro freschezza, e quante frasi il lor
colore, e quante allusioni il loro significato! La parola
non può come lo scarpello o il pennello rappresentare
tutta la figura; essa nón s'indirizza a' sensi, ma alla im
maginazione, e riesce allo stesso effetto spesso con un
tratto solo, con un "tutto„, con un "s'ergea„. Questo
tratto è prosaico, quando lascia inerte e vuota l'immagi-
nazione, ed è poesia quando molte idee accessorie tumul-
tuarono nella mente dell'artista che le ha concepito, e
quando esso ha virtù di svegliare nella mente del lettore
altrettali idee accessorie. Ma, se queste idee sono perso-
nali, la comunanza di sentimenti tra il poeta e il lettore
è interrotta, perchè le idee personali sono intransitive, non
passano, non si trasmettono, restano nella persona e muoiono
con la persona.

Mio figlio ov'è? e perchè non è teco?

Questo verso che ha il suo interesse in molte idee personali, legate con que' tempi e con quegli uomini, ha potuto commovere i contemporanei; noi lascia freddi e muti. E nondimeno tutta questa poesia ha traversato i secoli con costante ammirazione; perchè le idee personali sono qui i contorni e gli antecedenti del fatto poetico, occasione e ispirazione, ma non materia e sostanza di una poesia che ha il suo valore e il suo interesse e le sue idee accessorie nella immortale e sempre giovine umana natura, e perciò conserva la sua freschezza, anche quando le impressioni e i fatti e i sentimenti che ispirarono il poeta sieno spenti. In effetti, l'interesse è qui posto ne' varii affetti e sentimenti da cui è travagliata l'anima di un padre, sia Cavalcante, sia altri. Certo non è indifferente, che il padre sia Cavalcante, che il figlio sia Guido e che il poeta sia Dante, e neppure, che guida di Dante sia Virgilio, da Guido avuto a disdegno: la realtà storica concorre all'effetto generale, ed è l'accidente, l'accessorio, l'accompagnamento obbligato che dà alla creazione artistica l'ultima finitezza, l'apparenza compiuta del vero; oltrechè è qui causa occasionale e ispiratrice, che ha commosso il poeta e gli ha svegliato l'estro. Ma ciò che è uscito dalla fantasia, è una creazione indipendente da ogni idea personale e da ogni accessorio storico, radicata nel fondo vivace del cuore umano, perciò riman fresca e giovane, ancorchè quelle idee e quegli accessorii sieno morti. Che è in effetti questa poesia? È una pagina del cuore umano nelle sue più delicate gradazioni. E queste gradazioni sono espresse sensibilmente da tre movimenti istantanei e irriflessi che il poeta attribuisce a Cavalcante, al padre. Dapprima si leva in ginocchione; poi si drizza in piè; da ultimo ricade supino; che risponde a tre stati del suo animo; un desiderio misto d'incredulità; poi una dolorosa ansietà; indi un dolore senza nome.

Dapprima si leva in ginocchione; il padre non crede quello che la ragione gli dice strano, eppur lo crede, perchè il suo cuore lo desidera: il primo suo atto è un forse, un credere e discredere, è un sospettare, un volger l'occhio intorno; e quando cerca e non trova Guido, il padre piange, visto cadere in terra tanta speranza. La situazione è fin qui tenera, ma tranquilla; una parola equivoca di

Dante l'alza fino all'angoscia ed allo strazio. Gli equivoci sono facili a nascere, quando chi parla e chi ode sono in diversa situazione d'animo. Quando Dante nomina Virgilio e accenna al disdegno di Guido per il gran poeta, suo duce e suo maestro, la sua immaginazione è tutta in quei tempi giovanili, in quelle prime gare della scuola e dei convegni letterari, e può molto bene adoperare un verbo di tempo passato, dire "ebbe„ a disdegno; ma quel passato giunge all'orecchio del padre senza le idee accessorie che lo spiegano, e significa: tuo figlio è morto. Alla improvvisa notizia succede un movimento istantaneo di ansietà nel suo animo, a cui risponde un movimento parimente istantaneo del corpo:

Di subito drizzato gridò: . . . . (*Ivi*, 67)

dove il drizzare e il gridare è espresso come un'azione quasi unica e contemporanea, e quell'accento straordinario nella nona sillaba, quell' "ò„ di "gridò„ risuona alcun tempo all'orecchio, come corda musicale, che dopo toccata segue il suo tintinnìo, e rappresenta e dipinge lo strazio e l'affetto della voce. Questi versi straordinari per la giacitura dell'accento nella settima o nona sillaba, si chiamano per l'appunto danteschi, e, fatti a disegno, sono di grand'effetto. Tale è il noto verso del Tasso, che fa riscontro a questo:

La vide, e la conobbe; e restò....[1] (*Gerus.*, XII, 67, v. 7)

I grandi piaceri e i grandi dolori non acquistano fede a prima giunta; si vorrebbe non avere udito, non aver compreso; e si ripetono le parole e si vuole replicata la notizia: si desidera di frantendere, si discrede all'orecchio:

. . . . . Come
Dicesti "Egli ebbe„? Non viv'egli ancora?
Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

Questo non è una figura rettorica, come ne' versi del Tasso

Io vivo? io spiro ancora? e gli odïosi
Rai miro ancor di questo infausto die? (*Gerus.*, XII, 75

Tancredi sapeva benissimo di esser vivo, nè ci era bisogno che per tre volte se lo domandasse. Ma in Cavalcante c'è vero strazio, innanzi a una parola equivoca e al silenzi

[1] Su questa scena del Tasso, vedi *La letterat. it. nel sec. XIX* ediz. cit., pagg. 23-24. (*ed.*).

di Dante che stava come distratto e non rispondeva. Indi il suo insistere e il dir lo stesso, trovando forme sempre più vive, finchè all'ultimo tocca il più alto dell'affetto. Cosa è la vita per Cavalcante, giacente "nel cieco carcere„ della tomba? È la luce, la dolce luce, toltagli per sempre:

Non fere gli occhi suoi lo dolce lome?

A ciascuna domanda del padre, Dante rimane in silenzio e come assorto: diresti che un altro pensiero gli si attraversi pel capo. Pensava: poi che i dannati conoscono l'avvenire, o come ignorano il presente? come Cavalcante ignora che Guido è ancor vivo? Ma il silenzio di Dante avea per Cavalcante un terribile significato. Quel silenzio voleva dire: — Tuo figlio è morto! — Vi sono momenti ne' quali una parola è un colpo di pugnale, e nessun osa profferirla e si tace: quel silenzio è eloquente più di un discorso. Quando Achille domandò di Patroclo, e vide tutti intorno silenziosi, esclamò: — Patroclo è morto! — Tuo figlio è morto! — e come percosso da fulmine, il ritto in piè cade supino:

Supin ricadde, e più non parve fuora.

Il dolore è sublime, quando all'improvvisa notizia i diversi sentimenti si aggruppano e si affollano tutt'ad un tratto e in confuso innanzi all'anima e la soverchiano e la prostrano. Dire questo dolore inesprimibile, ineffabile, indicibile, dire che agli occhi mancarono le lacrime, alla bocca le parole, è usar modi consueti, di nessuna efficacia più. L'inesprimibile, se volete rendermelo sublime, datemegli una espressione. Volete rendere sublime la grandezza, mostratemi una piramide. Volete rendere sublime il dolore, copritemi di un velo il capo di Agamennone (vedi più avanti, pag. 252) innanzi al sacrificio d'Ifigenia, o fatemi cadere un uomo, come corpo morto, e soprattutto rubatemelo alla vista: meno veggo e più immagino. Di tal natura è la caduta istantanea di Cavalcante, e dopo — silenzio e tomba — "e più non parve fuora„.

E qui, nuove miserie de' comentatori. Perchè Dante ha interrotto il racconto di Farinata? Perchè ci ha ficcato in mezzo quest'episodio che non ci ha nulla a fare? Perchè Farinata si mostra insensibile a tanta pietà? Per dirne una, ecco la risposta di Foscolo. Rifrugando le antiche cronache, trova che il figlio di Cavalcante era genero di Farinata: indi la parentela tra il fatto principale e l'epi-

sodio. E se Dante fa rimaner Farinata impassibile al notizia della morte del genero, gli è per mostrare con l'uomo pubblico non dee sentire gli affetti privati (*Discor sul testo del poema di Dante*, CXLI). Eccoci caduti in un miser bile *fabula docet*. E da quando in qua è disdetto all'uom pubblico di versare una lacrima sulle sue private sven ture? Ed anche quando ti è richiesto il sacrificio deg affetti privati, non è viltà il sentire, ma cedere al sent mento. Il sacrificio tanto è più nobile, quanto costa pi lacrime, e se volete rappresentarmi Bruto che danna morte i figliuoli, sta bene: ma se volete ch'io mi int ressi per lui, fatemelo veder piangere. Farinata innan a uno spettacolo tanto pietoso, non muta aspetto, no move il collo, non piega sua costa. Perchè? Vedete l nel tempio la Giulia di Berchet, in mezzo a popolo va riamente atteggiato lei sola immobile, non ode, non ved "non guarda che in cielo„. Perchè ella sembra estrane a tanto movimento di cose e di uomini? Perchè Giulia una madre; perchè il suo pensiero è tutto raccolto ne figlio ch'ella teme di veder sortire dall'urna soldato au striaco con l'aquila in fronte, perchè in quel punto il figli è il suo universo.[1] E perchè Farinata, il magnanimo, r mane immobile come una statua? Perchè egli non ved e non ode, perchè le parole di Cavalcante giungono al su orecchio senza andare sino all'anima, perchè la sua anim

[1] Il De Sanctis ricorda lo stesso componimento in una delle cinqu lezioni napoletane sul suo BERCHET: "Giulia, la madre che nel giorn della leva aspetta la sorte del figlio, in mezzo ad una folla spen sierata e semplicemente curiosa:

Non bassa mai 'l volto, nol chiude nel velo,
Non parla, non piange, non guarda che in cielo,
Non scerne, non cura chi intorno le sta.

E quando viene quel colpo di fulmine, che ella si attendeva men quando sente pronunciare il nome del figlio, sotto quale forma annunciato codesto che pure basterebbe ad atterrare una donna?

L'han detto —; è suo figlio; — doman vergognato
Al cenno insolente, d'estranio soldato,
Con l'aquila in fronte, vedrallo partir.

È quello il momento dell'espansione, ma appunto allora l'anima s restringe come quella dell'esule:

Fur l'ultime lagrime
Che il miser versò;
Poi cupo nell'anima
Il duol rinserrò.

(*La letteratura italiana nel secolo XIX*, ediz. cit., pag. 520). (*ed.*)

è tutta in un pensiero unico, rimasole infisso come un strale, "l'arte male appresa„, e tutto quello che avviene fuori di sè, è come non avvenuto per lei. E così, quando Cavalcante sparisce, quali sono le prime parole di Farinata?

> E se, continuando al primo detto,
> Egli han quell'arte, disse, male appresa,
> Ciò mi tormenta più che questo letto. (*Inf.*, X, 76).

Quest'uomo in tutto questo spazio non pensava che a quel detto di Dante: dalle parole di costui fino alla sua risposta corre un qualche intervallo, riempito da Cavalcante, che è interruzione per il lettore ma per il "magnanimo„, continuazione dello stesso pensiero, prolungamento dello stesso dolore: un dolore che vuol dominar solo, che non patisce compagnia, che lo rende estraneo alla morte del genero, che dico io? che lo rende estraneo al foco dell'inferno; il dolore morale gli fa obbliare la pena materiale, o, per dir meglio, glie la fa ricordare, solo per trovare il suo dolore più grande al paragone:

> Ciò mi tormenta più che questo letto.

Chi vuol sentire quanta distanza è tra la vanità millantatrice di Capaneo e la severa grandezza di Farinata, vegga qui. Capaneo parla con iattanza, per dissimulare a sè e agli altri la coscienza della sua sconfitta. Farinata non ha nulla a nascondere: niente è nelle sue parole che non sia dentro nell'anima; e innanzi a Dante che gli ha infisso lo strale, esprime la grandezza infinita del suo dolore. Ma quello strale il fiero uomo lo rigetta là ond'è partito. — Tu dici che i miei hanno male appresa l'arte di ritornare in patria: ma anche tu saprai per tua esperienza quanto è difficile imparare quell'arte —. È lo stesso strale lanciato da Dante che colpisce Dante nel cuore:

> Ma non cinquanta volte fia raccesa
> La faccia di colei che quaggiù regge.
> Che tu saprai quanto quell'arte pesa.

Ma, aprendo la ferita nel cuore di Dante, non perciò Farinata sente lenire la sua, e non si può consolare che il popolo sia così "empio„, senza pietà, verso i suoi. Dante gli ricorda, non senza una cert'aria d'ironia, la battaglia dell'Arbia, dov'egli "disperse„ i Guelfi:

> . . . . Lo strazio e 'l grande scempio,
> Che fece l'Arbia colorata in rosso,
> Tale orazion fa far nel nostro tempio. (*Ivi*, 85).

E qui balza fuori un altro tratto di questo carattere così pieno e ricco. Guardate nel suo insieme una battaglia, e vi rapirà in ammirazione; guardate questo o quel morente e voi piangete. Quando Farinata ha detto: — *Io* per duo fiate gli dispersi, — quel motto ci par sublime, perchè ci mostra un grand'uomo che quasi con un solo sguardo mette in fuga gli avversari. Ma quando Dante gli gitta sul viso il sangue cittadino e gli mostra l'Arbia colorata in rosso, il fiero uomo sospira, egli che aveva detto testè "io„, e non soffre ora di regger sulle spalle egli solo il peso di quel rimprovero, e va cercando compagni; ma rileva tosto il capo trovando nella sua vita la più bella delle sue azioni, di cui la gloria è tutta sua, di lui solo: la scena si rischiara e si abbella; al cruento vincitore di Arbia succede il salvatore di Firenze, ultima immagine che è la purificazione e la trasfigurazione del partigiano:

> Poi che ebbe sospirando il capo scosso,
> A ciò non fu' io sol, disse, nè certo
> Senza cagion sarei con gli altri mosso:
> Ma fu' io sol colà, dove sofferto
> Fu per ciascuno di tòr via Fiorenza,
> Colui che la difese a viso aperto. (*Ivi*, 88).

Quest'ultimo verso è un'epigrafe, l'apoteosi. Ed è rimasto ne' secoli il motto "caratteristico„ in cui si chiude e si epiloga la vita dell'Eroe.

Certo, il tipo del Farinata è ancora troppo semplice per l'uomo moderno. C'è lì dentro la stoffa ancora epica dell'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima. Là è una grande natura, ma che, come la statua di Mennone,[1] ha bisogno di esser percossa da impressioni esterne per rendere un suono. Le impressioni sono trovate con grande felicità e originalità, e producono meravigliosi effetti drammatici, ciò che oggi si direbbe "colpi di scena„; il suono è una sola e rapida espressione, ma che lascia intravvedere tutte le profondità del sentimento, di un sentimento non sviluppato, non analizzato. È l'uomo ancora primitivo e spontaneo nella sua semplicità, che vive tutto di fuori, e non si raccoglie e non si esamina, di una vita interiore sintetica, che attende

[1] La ricorda Tacito: "Memnonis saxea effigies, ubi radiis solis icta est, vocalem sonum reddens„ (*Annali*, II, pag. 61). (*ed.*)

l'impressione per raggiare. Per ciò l'espressione è spesso tutta intera in un tratto solo, e quando vai appresso, già non è lo stesso sentimento graduato e riprodotto che ti è innanzi, ma una nuova impressione e un nuovo sentimento. Ciò che è proprio della maniera di concepire e di esprimere del nostro poeta, i cui tratti sono schizzi, anzi che compiute e ricche rappresentazioni. Quello che è più sviluppato e graduato in una rappresentazione unica, è l'Ugolino, poesia perciò più moderna e più popolare.

Qui mancano i contorni; hai i lineamenti sostanziali; sono guizzi di luce che illuminano a un tratto tutto l'orizzonte, mi si passi la metafora, della vita interna. E tutti i lineamenti presi insieme ti offrono in ciò che ha di più profondo e intimo il tipo del virile, come Dante l'ha concepito, l'uomo del comune libero, scioltosi dal simbolismo de' tempi teocratici e feudali, formato dalle lotte della vita pubblica, e giunto al più alto segno della forza e della grandezza morale, divenuto un "carattere„.

È tristo a pensarlo, ma è facile a concepirlo, chi sa la nostra storia: l'uomo di Dante, il tipo del Farinata, la stoffa da cui sono usciti i grandi personaggi di Shakespeare, è rimasto unico e solo esempio nella nostra poesia! Dante stesso ne' suoi tratti essenziali sembra un poeta estraneo all'arte italiana! Bene abbiamo per lui una ammirazione rettorica, ma siamo fuori del suo spirito.

Dopo il lungo oblio della servitù risensati, Dante fu rimesso sugli altari, e poeti e prosatori tentarono d'instillare nelle vene del popolo un po' di quel sangue e di quella vita. All'uomo del Metastasio, l'uomo rettorico, cantante, ballerino, sonetteggiante e accademico, all'uomo arcade, si volle sostituire l'uomo di Dante, e parecchi Diogeni ne andarono in cerca. Era un parlar continuo di forza e grandezza e dignità e virilità. Ma l'uomo di Dante, appunto perchè cercato, non si fe' vedere; e appare invece l'uomo arido e astratto di Alfieri, non trovato nel vivo della società, ma nell'alterezza dell'anima solitaria. Così uscirono in luce i Bruti, i Timoleoni, gli Agidi, gl'Icilii, che sono tanto distanti dal Farinata, quanto l'Italia viva e presente di Dante dista da un'Italia foggiata dal pensiero individuale, e battezzata "l'Italia futura„.

NOTE.

Delle origini dell'amicizia fra il Cavalcanti e Dante, scrive il Salvadori: " A Guido parve che quella visione si potesse bene spiegare con la dottrina d'amore mistica e naturale che già s'accennava nella sua mente; e, come accade spesso, la scienza lo ingannò; poichè credeva avere innanzi la rappresentazione simbolica d'un fatto interno, ed era invece il presagio d'un fatto reale esteriore.... Tuttavia quando seppe chi era che gli aveva mandato il sonetto di proposta, sentì desiderio d'averlo amico „. (*Sulla vita giovanile di Dante*, cit., pag. 10). E circa il disdegno di Guido per il maestro di Dante egli chiarisce: " Il Cavalcanti.... dava all'idea dell'oggetto piacente una tal forza impulsiva sopra la volontà, che la ragione ne veniva distrutta, l'intuito d'essa idea, pel dominio da essa preso su le facoltà, tenendone in certo modo le veci. Era insomma la teoria dell'amor fatale. E quando si veda in chiara luce questa teoria che Guido s'era fatta sulle tracce degli Arabi, e il ritorno di Dante all'amore accompagnato dal consiglio della ragione,... s'intende ch'egli " disdegnò „ la ragione perchè nè in pratica nè in teoria riconobbe l'ufficio ch'essa deve avere nelle determinazioni della volontà e specialmente nel fatto dell'amore „. (*Emancipazione dall'amore senza ragione*, ivi, pag. 197). — " *A ciascun'alma presa*.... „ congiunge " il vezzo delle allegorie „ alla " tendenza al ragionare „. " Un contenuto convenzionale, abuso di dottrina e di personificazione, rozzezza o raffinamento: ecco i difetti di quel tempo.... Mettono in iscena divinità pagane ed anche delle passioni; e si avvezzano a non avere innanzi a sè persone vive, ma semplici personificazioni. Così Dante vede in sogno l'Amore: *Allegro mi sembrava Amor*.... È un indovinello, che cercarono di diciferare alcuni dei più nominati poeti di quel tempo nei loro sonetti di risposta: passatempi poetici più che poesia.... „ Insomma " il primo sonetto è una freddura, e ce ne ha parecchi altri di simili. Ma già vi fiutate quella possanza di forma, a cui doveva alzare la poesia „. (De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, nuova ediz. a cura di B. Croce, pagg. 56 e 77). — Sul sonetto " Guido, i' vorrei.... „, il giudizio del D. S. e del Carducci concordano: " Col fervore del suo cuor meditabondo egli ha dato al realismo un colorito quasi magico e alla famigliarità un afflato lirico, ha dato al verso sempli-

cissimo un'ala come di colomba, in quelle due quartine, così lontane dall'alta intonatura e dal fare sostenuto di lui, così uniche nella poesia italiana, in quelle due quartine le quali favellano e cantano e sognano e volano tutt'a un tempo„. (*Opere,* VIII, 21). Non incontra, esso sonetto invece al CROCE: " il principio è promettente, ma non dura nello svolgersi e presto cade.... così largo nel bell'impeto iniziale, ma non felice nell'esecuzione, alquanto sbrigativa e prosaica, sicchè piace più.... per la nostalgia che annunzia e non pel quadro che dipinge„. (*La poesia di D.*, cit., 39).

La " meravigliosa rappresentazione del viaggio di Ulisse „ è fra i luoghi che il nostro discorre più spesso senza averli mai illustrati di proposito. B. CROCE osserva che al D. S., trattando l'*Inferno* nel riguardo estetico " quasi un graduale scemare di poesia„, " .... accadeva di doversi contradire, come quando, nel mezzo della " prosa „ di Malebolge, gli si leva agli occhi.... l'eroico Ulisse, che egli per trarsi d'impaccio, era costretto a chiamare " il grand'uomo solitario di Malebolge „ (pag. 114)„. Si accorda tuttavia col maestro nel ritenere che il divino poeta accolga un po' dell'audacia di Ulisse: " Ulisse che, ardente sempre della volontà di conoscere il mondo e gli uomini, non ritenuto nè da dolcezza di figlio nè da pietà verso il vecchio padre nè da amor di moglie, con canuti compagni a lui fidi, si mette ancora per mare alla scoperta della parte non conosciuta della sfera terrestre; Ulisse.... è una parte di Dante stesso, cioè delle profonde aspirazioni che la riverenza religiosa e l'umiltà cristiana potevano in lui raffrenare e reprimere, ma non già distruggere. Donde la figura di questo Ulisse dantesco, peccaminoso ma di sublime peccato, eroe tragico, maggiore forse di quel che fu mai nell'epos e nella tragedia greca„ (*La poesia di Dante,* cit. pagg. 98-194). Pure spirando nell'episodio " un'aura di baldanzosa speranza per l'avvenire dell'umanità„, R. FORNACIARI osserva come esso ci presenti piuttosto un tentativo negromantico che la storia di una spedizione geografica: " Se.... si riflette che lo scopo tentato da Ulisse fu appunto di giungere vivo al regno de' morti " il mondo senza gente „, vi si scorge.... manifestamente il simbolo dell'ingegno umano, che vuol conoscere i segreti della Divinità, i quali non sono rivelati se non a colui che è guidato dalla grazia celeste e dalla fede. Ed Ulisse diviene quasi il contrapposto di San Paolo, di Enea e degli altri pochi " Quos aequus amavit Jupiter aut ardens evexit ad aethera virtus „, i quali, andati fra le ombre poterono " revocare gradum superasque evadere ad auras „ (ENEIDE, VI, 125); cosa che, secondo Dante, non riuscì ad Ulisse, poichè, appena in cospetto della terra misteriosa, il suo *volo* apparve *folle;* e così mostrossi vero quello che il poeta conferma parlando delle acque che bagnano il Purgatorio:

> **Venimmo poi in sul lido diserto**
> **Che mai non vide navigar sue acque**
> **Uom che di ritornar sia poscia esperto.** (*Purg.*, I, 130)„.

Comunque nè di aver varcato i "riguardi„ di Ercole, nè di aver cercato l'esperienza "del mondo senza gente„, ma di altri tre cattivi consigli geme il maggior corno della fiamma antica:

> E dentro dalla lor fiamma si geme
> L'aguato del caval, che fe' la porta
> Ond'uscì de' Romani il gentil seme;
> Piangevisi entro l'arte, perchè morta
> Deidamia ancor si duol d'Achille
> E del Palladio pena vi si porta. (*Inf.*, XXVI, 58).

E tale distinzione fra il peccato e l'ultima ardita gesta è ottimamente, se pure per incidenza, ristabilita da Francesco D'Ovidio: "Ulisse non racconta mica i tre fatti di frode in cui ebbe compagno Diomede e per cui entrambi si trovano dannati insieme: parla solo della propria morte, e come l'avea incontrata col folle volo nell'Oceano„. (*Studj sulla D. C.*, Sandron, 1901, pag. 562). G. Finali (ed altri), *C. Colombo e il viaggio di Ulisse nella D. C.*, Città di Castello, 1895; — R. Fornaciari, *Ulisse nella D. C.* in *Studj su D. editi e inediti*, Milano, Trevisini, 1883, poi G. C. Sansoni, Firenze 1901, pag. 115-116; A. Chiappelli, *Il c. XXVI dell'Inf.* in *Lectura Dantis*, cit. 1901; M. Porena, *Il c. di Ulisse* in *Rivista d'Italia*, settembre 1907.

Il Leopardi afferma la poesia del "forse„ (pag. 207) in una nota alla str. 7.ª della canzone ad Angelo Mai: "Il Petrarca in questi versi della.... Canzone *Nella stagion*.... seguì la sentenza di quei filosofi che per virtù di raziocinio e di congettura indovinavano gli antipodi.

> Nella stagion che 'l ciel rapido inchina
> Verso occidente, e che 'l dì nostro vola
> A gente che di là forse l'aspetta.

Dove quel *forse*, che oggi non si potrebbe dire, fu sommamente poetico; perchè dava facoltà al lettore di rappresentarsi quella gente sconosciuta a suo modo o di averla in tutto per favolosa; donde si dee credere che leggendo questi versi, nascessero di quelle concezioni vaghe e indeterminate, che sono effetto principalissimo ed essenziale delle bellezze poetiche, anzi di tutte le maggiori bellezze del mondo„. (*Opere*, ediz. ordinata da Antonio Ranieri, Firenze, Le Monnier, 1851, t. I, pag. 140). — Gli endecasillabi colla giacitura dell'accento nella settima o nona (pag. 212) sono, però, alquanto in sospetto ai trattatisti. Giovanni Berengo (*Della versificaz. italiana*. Venezia, Antonelli, 1854, parte I, pag. 89) osserva che la nona sillaba non può ricevere un accento forte e vibrato, perchè precede la decima che di necessità ha un'arsi principale e allega taluni esempi non belli del Petrarca. In Dante e nel Tasso si tratta, dunque, di una felice violenza che la passione fa alla stessa natura del metro.

PIER DELLE VIGNE.[1]

Ciascun secolo ha il suo Beniamino, il suo scrittore prediletto: vi fu l'età del Petrarca, del Metastasio, del Tasso: oggi è l'età di Dante. I Francesi accorrevano, non ha molto, plaudenti alle lezioni di Ozanam,[2] appassionato interprete di Dante; il Foscolo ed il Rossetti hanno reso così popolare in Inghilterra la *Divina Commedia*, che mi ricordo aver veduto viaggiatori inglesi errare pei colli di Sorrento col loro Dante in tasca, e nella villa di Napoli giovinette inglesi, sedute accanto ad una statua o ad una fontana, starsi assorte nel loro piccolo Dante, contemplando pensose Matilde e Beatrice. Ed oggi, forse in questo stesso giorno ch'io parlo a voi, il Göschel[3] sta spiegando in Berlino la *Divina Commedia* ad un numeroso uditorio in presenza di un'augusta persona, ed oggi forse il nostro Dall'Ongaro in Brusselle fa battere le mani a

[1] Prima lezione del secondo anno di un Corso sopra Dante fatto dall'autore in Torino, 1855. Cominciava colle seguenti parole: "La rigidezza straordinaria di questo inverno non mi ha consentito di incominciar prima queste lezioni; e forse mi sarebbe stato impossibile il farlo in quest'anno se non me ne avessero agevolato il modo alcuni, la più parte piemontesi, con una loro soscrizione. Concedetemi, o signori, che pubbliche grazie io renda a questi gentili, di tanto più che la loro intenzione va al di là della mia persona". *(N. d. A.)*

[2] A. F. Ozanam, autore della classica opera *Dante et la philosophie catholique au XIII^e siècle* (Parigi, 1839), professò letterature straniere nella Sorbona, e nell'anno scolastico 1845-1846 vi spiegò il poema divino. *(ed.)*

[3] Carlo Federico Göschel (1784-1861), filosofo hegeliano: de' suoi studi danteschi, rivolti soprattutto ad illustrare il sistema religioso della *Commedia*, e cominciati nel 1834, si ha una raccolta postuma: *Vorträge und Studien über Dante* (Berlino, 1863). *(ed.)*

Dante dal popolo belga. Questo, o signori, che pei forestieri è una letteraria ammirazione, per noi è qualche cosa di più, un sacro dovere; i miei gentili amici hanno voluto che, poi che i fati ci niegano per ora le grandi cose, noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno, studiando quello che fummo nei nostri gloriosi maggiori, e massime in un poeta che amò tanto la patria, che la fece sì grande! Quanto a me, io non vi parlerò della pochezza del mio ingegno, della povertà de' miei studi: è una modestia d'obbligo, a cui più non si crede; dirò solo ch'io non mi reputo indegno della vostra benevolenza, perchè queste lezioni io le fo con amore, e vi pongo tutto me stesso, perchè elle sono per me la meditazione, la preoccupazione di tutti i giorni.

Che dovrò ora io fare? Vi leggerò un'introduzione, un discorso inaugurale come si dice? Non l'ho fatto il passato anno; nè ora il farò. I discorsi inaugurali avevano un tempo il loro significato; ora sono per lo più discorsi di convenzione, pure cerimonie: freddi ed insipidi come le cerimonie, una specie d'anticamera che si fa fare agli uditori pria d'introdurli in materia. Io voglio risparmiarvi, o signori, quest'anticamera. E vi risparmierò pure il riepilogo delle lezioni passate, essendo pervenuti a tal punto, ch'io posso spiegarvi i singoli canti dell'Inferno, con solo richiamarvi qua e là e di fuga alcun principio generale.

Vi ho mostrato nei tre mondi danteschi il nostro stesso mondo emendato e rifatto secondo la coscienza: quale noi lo concepiamo alcuna volta, quando innanzi ad una scelleraggine premiata, ad una realtà tanto disforme dall'archetipo morale che ci è in mente, un'amara esclamazione ci esce di bocca: eppure il mondo non dovrebbe andare così!... Questo "dovrebbe„ è il significato del mondo dantesco: è la realtà corretta, il mondo raddrizzato con ciascuna cosa al suo posto. L'Inferno è una delle facce del mondo: è la società dei malvagi, il regno del male, dell'errore, del brutto, la storia delle colpe umane, nè già messe così insieme a caso: non vi è solo successione, ma connessione: non vi è solo movimento, ma progresso; ed il progresso dell'inferno è il regresso, un costante regresso dall'umano al bestiale, dallo spirito alla carne. Questo, io ve l'ho mostrato nella natura del luogo, nelle pene, nei demoni, nei gruppi, nei dannati, incontinenti, violenti e fraudolenti.

Nei primi due ordini di dannati il male non procede da vizio o da malizia, o da fredda premeditazione come nei fraudolenti e nei traditori; il male procede da impeto di passione, da violenza di carattere, e quella passione ci desta pietà, e quel carattere ci leva in ammirazione. Io voglio chiudervi questa serie di grandi personaggi poetici dei quali vi ho discorso nell'anno passato, parlandovi oggi di Pier delle Vigne o del canto dei suicidi.

Apro alcuni commenti: è il Costa, il Colombo, il Cesari che vanno in estasi innanzi allo stizzo verde ed al cigolare, ed al divellere, ed al balestrare, ammirando con ragione tanta proprietà o vivacità di vocaboli; questi sono i comenti grammaticali. Apro altri comenti: è il Biagioli[1] e compagni che notano i luoghi imitati da Virgilio, e l'armonia imitativa del "cigola per vento che va via„, e l'antitesi "non frondi verdi ma di color fosco, ecc.„; questi sono comenti rettorici. Qual è il valore di questi comenti? Io trovo in uno scrittore: faccia diffusa di rossore, e tosto noto nel mio quaderno la frase: "diffusa di rossore„. Che fo io? Io tolgo il rosso alla faccia di una Madonna di Raffaello, e lo rigitto nel vasetto dei colori: io distruggo la materia animata e la rifò grezza. Io rassomiglio a quel barbaro che spezzava i capolavori della scultura greca, le statue di Corinto che egli non comprendeva, per impadronirsi del marmo che solo comprendeva. Quel rossore, o signori, che giace inanime frase nel mio quaderno, è indignazione quando colora il pallido volto del Padre Cristoforo innanzi a Don Rodrigo che offre la sua protezione a Lucia; quel rossore è pudore

[1] Paolo Costa (1771-1836), di Ravenna, classicista e purista nel *Commento alla Divina Commedia* (Bologna, 1819); Michele Colombo (1747-1838), di Campo di Piera, nella seconda delle sue lezioni *Delle doti di una colta favella* (Milano, Silvestri, 1825, pagg. 49-50); Antonio Cesari (1760-1827), nei dialoghi *Bellezze della Divina Commedia*, pubblicati insieme con tutto il testo del poema (Verona, Libanti, 1824-1826, in 3 vol.); Giosafatte Biagioli (1768-1830), nel commento impresso nell'ediz. parigina Dondey Duprè del 1818-1819, in 3 vol. Questo commento, che fu preso in esame da Ugo Foscolo in un articolo della *Edinburgh Review*, vol. XXIX, n. LVIII, febbraio 1818, pagg. 453-474 (cfr. F. Viglione, *Ugo Foscolo in Inghilterra*, pag. 168), si proponeva "di notare le bellezze dello stile e del numero poetico, e.... di ridurre alla memoria dello studioso, applicandoli all'opportunità, i principi della grammatica generale e ragionata„. Era stato ristampato in Napoli nel 1838. (*ed.*)

quando si diffonde per le guancie di Giulietta innanzi alle infocate parole di Romeo; quel rossore è colore quando giace stupida materia sulla faccia senza vergogna di Domiziano. Nel viso rosso non apparia vergogna, secondo il motto sublime di Tacito [1] (*Vita di Agricola*, 45: cfr. Svetonio, *Domit*, 18). Io apro altri comenti: è il Marchetti e compagni che narrano di Pier delle Vigne e di Guelfi e Ghibellini, e di Pontificato ed impero. Costoro cadono nello stesso errore dei primi: raccontano fatti ed accidenti scompagnati dai caratteri e passioni, che solo mi possono far comprendere una storia innalzata da Dante a poesia: in luogo di un vocabolario di frasi ci dànno un vocabolario di date e di avvenimenti. Apro altri comenti: è il Boccaccio che afferma le Arpie essere l'avarizia, ma no, esce in mezzo un altro, le Arpie sono la rapacità e la violenza; voi v'ingannate, sopraggiungono il Rossetti [2] e l'Aroux: [3] le Arpie sono i monaci domenicani. Voi ridete, signori? E non dice Dante, osserva l'Aroux, colli e visi umani? Parla di bestie ed intende di uomini. E non aggiunge piè con artigli? che rappresenta mirabilmente la rapacità di quei frati. E che cosa è quel " pennuto il gran ventre „ (*Inf.*, XII, 14), quel ventre pennuto, se non un ventre largo, il ventre largo dei Domenicani?

[1] " Sævus ille vultus et rubor, quo se contra pudorem muniebat „. (*ed.*)

[2] Gabriele Rossetti (1783-1854), oltre che nel *Commento analitico sulla Divina Commedia* (Londra, 1823), fece di Dante un sostenitore di dottrine massoniche nelle tre opere: *Dello spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza d'Europa e specialmente d'Italia come risulta da molti suoi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio* (Londra, 1832); *Il mistero dell'amor platonico nel medio evo, derivato da' misteri antichi* (Londra, 1840, 5 vol.); *La Beatrice di Dante* (Londra, 1842). Della *Disamina del sistema allegorico della Divina Commedia* che chiudeva il I e II volume del *Commento analitico* si ha un'edizione con note di L. Anelli (Vasto, 1890). Vedi De Sanctis, *La letteratura italiana nel sec. XIX*, ediz. cit., pagg. 442-461. (*ed.*)

[3] Eugenio Aroux (1793-1859), traduttore di Dante, del Milton e della *Storia universale* del Cantù. Le sue interpretazioni di Dante apparvero in cinque volumi dal 1854 al 1857. Eccone alcuni titoli: *Clef de la comédie anticatholique de Dante Alighieri, pasteur de l'Eglise albigeoise dans la ville de Florence, affilié à l'ordre du Temple* (Parigi, 1856); *Le Paradis de Dante, illuminé a giorno. Dénoûment tout maçonnique de sa comédie albigeoise. Traduit en vers selon la lettre et commenté selon l'esprit* (Parigi, 1856). (*ed.*)

Signori, queste specie di comenti, grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono più permessi oggi. Nè dico ciò a biasimo dei comentatori o dei comenti; essi rappresentano il lor tempo. Ma non sono più permessi oggi. La scienza è già cinquant'anni che si è messa per altre vie, e dopo breve contendere l'antica critica non oppone già più scienza a scienza: la lotta scientifica è terminata. E nondimeno ella resiste ancora nel fatto, resiste per accidia, per abitudine, per tradizione, per quella non so quale resistenza passiva e plebea che rende così difficile il trionfo del vero intellettuale o sociale ch'ei sia. La scienza si è messa non solo per altre vie, ma per vie opposte come suole avvenire: ella si è collocata all'altro estremo. Voi ci date frasi ed io vi dò concetti: voi ci date fatti storici, ed io vi dò leggi storiche.

Sorta in Germania, distesasi in Francia, ella ha avuto fra noi per suo illustre rappresentante Vincenzo Gioberti. La quistione estetica ella la pone a questo modo. Qual è il concetto e quale la sua forma storica, cioè come si è andato esplicando in questo o quel secolo? La scuola tedesca s'intrattiene più volentieri sul concetto, e la sua critica ha aria di dissertazione: la scuola francese s'indugia con più compiacenza sulla forma storica, e la sua critica tiene del narrativo. E dico scuole a disegno, perchè non intendo parlare dei critici, tra i quali ce ne ha di sommo ingegno; e l'ingegno ha una cotal sua limpida intuizione del vero che lo tiene fuori dei sistemi e lo alza sopra le scuole. Ma come ai grandi poeti succedono scuole poetiche, così ai grandi critici vengon dietro scuole critiche nelle quali, venuto meno l'ingegno vivificatore, non rimane che la tendenza ed il sistema. Ora nella scuola tedesca domina la metafisica, e nella francese la storia. Vi dee Opitz parlare di Dante? ed egli vi ragiona dell'amore e della grazia e della donna al medio evo, ecc., via per la quale mi pare si sia messo Dall'Ongaro,[1] per

[1] Francesco Dall'Ongaro (1808-1872), compiuti gli studi a Venezia, si trasportò a Trieste dove visse un operosissimo decennio (1836-1846), dirigendo il periodico *La Favilla*, dando alle scene il fortunatissimo *Fornaretto*, e iniziando nel 1846 una serie di *Conferenze dantesche*. La prolusione è pubblicata col titolo *Sullo stato attuale degli studi danteschi e sulla loro influenza nella letteratura e nell'arte contemporanea* nel *Giornale euganeo di scienze, lettere ed arti* di Padova, anno IV (1847), giugno. Viva ancora

quanto ho potuto raccogliere da brevi notizie che dà un giornale delle sue conferenze. Egli ha diviso la *Divina Commedia* in singoli concetti: pontificato, impero, donna, religione, ordini monastici, dottrina filosofica, dottrina economica, ecc., e su ciascuno di essi fa una lezione. E se è così, mi perdoni il signor Dall'Ongaro, questo è un sostituire ad un vocabolario di parole, un vocabolario di concetti: in questa forma di criticare, voi odorate subito la bassa scuola tedesca. Nella francese domina la storia. Vi dee il Nettement[1] parlare di Delavigne, di Barbier; di Victor Hugo? ed egli fa la storia di Luigi Filippo e delle opinioni e delle passioni che regnavano a quel tempo; a queste passeggiate storiche riconoscete la scuola francese. Io voglio farvi, o signori, una critica alla tedesca ed alla francese. È una base troppo generale, ma è sempre una base, e potremo così meglio conoscere il suo lato debole. Io voglio cioè, dovendo parlarvi del canto dei suicidi, cominciare col dimandarmi: — Qual è il concetto del suicidio? Qual è la sua forma storica? —

Il suicidio fu l'ultima virtù degli antichi. Nel pieno

l'impressione dei libri del Rossetti, il Dall'Ongaro attese in uno de' suoi discorsi a difendere Dante da ogni accusa di spirito antipapale. Costretto ad abbandonare Trieste per i pensieri politici espressi nel ricevimento dell'economista Cobden, alla vigilia del 1848 errò per l'Italia, fu alla difesa di Venezia e di Roma. Esule, dopo il 1852, nel Ticino e poi nel Belgio vi illustrò Dante sino al 1855. Ritornato col 1860 in Italia, professore di storia e della letteratura drammatica, si volse a studi di storia dell'arte: e ancora d'argomento dantesco sono due delle conferenze da lui tenute (1869-1871) alla Società degli Artisti in Milano: *Dante riguardato come fonte d'inspirazione della forma artistica; Dei tipi danteschi e postdanteschi offerti all'arte dal monachismo.* Morì in Napoli e sulla sua tomba parlò Francesco De Sanctis. Per le idee estetiche vedi il suo articolo *Arte e critica* in *Nuova Antologia*, I, 1866, pagg. 252-267; per la sua critica d'arte, il volume *Scritti d'arte*, Milano, Hœpli, 1873, con prefazione di G. Mongeri. Per la sua opera di patriota, E. Del Cerro, *Il carteggio d'un cospiratore*, lettere inedite del Mazzini e d'altri a F. Dall'Ongaro in *Gazzetta letteraria*, XVIII, 18. Per le sue poesie italiane, R. Barbiera, *I poeti italiani nel secolo XIX*, Treves, pagg. 721-736: e per le dialettali in *Pagine friulane*, novembre 1900. *(ed.)*

[1] Alfredo Francesco Nettement (1805-1869) nelle due opere *Histoire de la littérature française sous la Restauration* (Parigi, 1852); *Histoire de la littérature française sous la royauté de juillet* (Parigi, 1854). *(ed.)*

disfacimento d'ogni principio morale e di ogni credenza, essi formarono sotto il nome di stoicismo una filosofia della morte: non sapendo più vivere eroicamente, vollero saper morir da eroi. Tipo dell'antico suicida è Catone, il suo poeta è Lucano, il suo storico è Tacito. Strazia il cuore la solenne malinconia di Tacito; quest'uomo non può narrar grandi fatti: narra grandi morti con una trista compiacenza, come di ultimo vestigio rimaso ancora di romana grandezza, e quasi ad ogni voltar di pagina tu t'incontri in un nuovo suicidio, unica libertà che Tiberio lasciava ai Romani, la libertà di morire.

Quanto il cristianesimo abbia modificato la scienza e la morale e quindi l'arte antica, si può inferire da questo solo: il suicidio antico è virtù, il suicidio moderno è colpa; il suicida pagano è un eroe, il suicida cristiano è un codardo. Onde nasce questa differenza storica? E qui il critico francese cede il luogo e domanda la parola il critico tedesco. Nasce dalla diversità del concetto. Presso gli antichi uomo libero era riputato colui che sapeva morire; la libertà non era un'astrazione ma qualche cosa di concreto e di attuale; e quando l'antico si abbatteva in ostacoli non superabili, per i quali avesse a scapitare la sua libertà e dignità d'uomo, per serbarsi libero si toglieva la vita. Non che la vita gli fosse spregevole e grave, anzi ella era sempre il più caro dono del Cielo; ma gli era più cara la libertà:

> Libertà va cercando ch'è sì cara
> Come sa chi per lei vita rifiuta. (*Purg.*, I, 71).

Catone non poteva vivere che uomo libero, e quando la libertà morì, morì Catone. Questa saldezza e quasi fierezza d'indole, questa sicurezza di portar sempre in un anello al dito la propria libertà,[1] costituisce la grandezza morale dell'antico suicidio e lo rende sublime:

> Morire innanzi che servir sostenne.

Nello spiritualismo cristiano il concetto è diverso. La

[1] Allusione alla morte di Annibale, quale ci viene raccontata da Sesto Aurelio Vittore il maggiore (*De viris illustribus urbis Romæ*, 42) e da Giovenale:

> Finem animæ, quæ res humana miscuit olim,
> Non gladii, non saxa dabunt, nec tela, sed ille
> Cannarum vindex ac tanti sanguinis ultor,
> Annulus. (*Sat.*, X, 162). (*ed.*)

libertà è nell'anima, non al di fuori ma dentro di noi; e l'uomo anche in prigione è libero, perchè libera è l'anima. Annibale si uccise per non venire a mano dei Romani; il cristiano anche dietro il carro trionfale del vincitore porta alta la fronte perchè la sua libertà egli la porta in sè, e non in mano della fortuna e degli uomini. Onde quella serena rassegnazione che è il tipo dell'eroe cristiano, e di cui Silvio Pellico ci ha porto un così raro esempio. La libertà cristiana è posta nel domare il senso, nel contrastare alle passioni, nell'eguaglianza dell'animo in ogni caso della vita. Di che direi esemplare Napoleone quando, biasimando Catone, amò meglio di vivere in una lunga agonia a Sant' Elena, se dalle sue memorie non trapelasse alcun che d'amaro e di dispettoso, un linguaggio d'uomo vinto: alla sua grandezza mancò maggior serenità nella buona, e maggior semplicità nella cattiva fortuna.[1] Quando dunque l'uomo sottostà alla fortuna, quando, fattaglisi grave la vita, egli la gitta via da sè come un importevole peso togliendosi cosa non sua, questo voi me lo chiamate virtù ed è colpa; voi me lo chiamate magnanimità ed è fiacchezza d'animo.

Tale è il semplice tema sul quale un tedesco edificherebbe un ragionamento, ed un francese una narrazione; e se fosse Saint-Marc Girardin, a lui basterebbe l'animo di cominciare da Saffo e terminare a Werther ed a Jacopo Ortis. È questa la critica? Ci è innanzi un concetto generalissimo applicabile a tutte le forme dello scrivere e dello esprimere, eloquenza, poesia, storia, scienza, pittura, scultura, ecc.; applicabile a tutti gli scrittori di un secolo o di più secoli, grandi, mezzani e piccoli: invano in questa generalità noi cerchiamo un contenuto che sia proprio della poesia e proprio di Dante. Date a fare una orazione sul suicidio ad un collegiale, e se voi me la purgate delle amplificazioni, delle figure e di tutti i fiori rettorici, che cosa vi rimarrà in fondo? Lo stesso concetto. Date a fare una dissertazione sul suicidio ad un seminarista, e se voi me la spogliate dei luoghi teologici e passi di scrittura e di citazioni ed altri ingredienti d'uso, che cosa vi rimarrà in fondo? Lo stesso concetto. Or che critica è quella che non mi distingue un'orazione da una dissertazione, una dissertazione da una poesia? Che critica è quella che non

[1] (*Viva approvazione*). (*N. d. A.*)

mi pone alcuna differenza tra Dante e quel collegiale e quel seminarista? Noi dunque non ci possiamo valere di una base così generale e dobbiamo trovare un punto di partenza che sia proprio della poesia e proprio di Dante.

Innanzi al poeta non vi sono idee, ma corpi; non vi è il suicidio, ma il suicida. E che cosa è l'inferno di Dante? È la riproduzione del peccato; la natura non tutta intera qual è, ma la natura colpevole nell'atto della colpa. E l'inferno del suicidio è il suicida colto nel punto ch'egli inferocisce in sè, che separa violentemente quello che la natura ha congiunto. Questa separazione contro natura, che in vita è opera di un solo istante di cieca passione, Dante te la rende eterna; questa ferita che il suicida si fa, Dante te la rende eterna. L'anima separatasi violentemente dal corpo non lo riavrà più mai:

> Chè non è giusto aver ciò ch'uom si toglie (*Inf.*, XIII, 105).

e riman chiusa in corpo estraneo di natura inferiore, in una pianta, e la pianta sentirà ad ogni ora la trafittura che il suicida si fece in vita:

> L'Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
> Fanno dolore, ed al dolor finestra. (*Ivi*, 101).

La separazione è eterna, la ferita è eterna; l'inferno de' suicidi è il suicidio ripetuto eternamente in ogni istante.

Questo è non il concetto, ma la concezione, il concetto corporale visibile ed accessibile a' sensi, proprio della poesia e proprio di Dante. Ora, prima di concepire voi siete libero; ma quando una concezione qualsiasi vi fluttua dinanzi, voi non potete dalla concezione di un uomo cavarmi un animale, salvo che mi facciate un aborto per manco di calore e di forza. Se avete ingegno, se vi sentite uomo da fecondarla e portarla ad una vita perfetta, voi dovete accettare la situazione in che ella vi mette e la rappresentazione ch'ella vi impone.

E qual è la situazione in che ella vi mette? cioè a dire quali sono le leggi estetiche, le condizioni secondo le quali ella si dee disnodare, e procedere ad una vita ulteriore? Vi è innanzi una pianta che, avendo in sè incarcerata un'anima d'uomo, geme e sanguina e parla: or tutto ciò che si allontana dalle forme naturali è detto in estetica un fantastico, come un cavallo alato, un centauro, una pianta che parla: il fantastico è dunque la prima legge

estetica di questa concezione. E qual è il sentimento che ne rampolla? Il suicida non è un eroe secondo il concetto pagano, ma neppure uno scellerato: è un uomo debole e talora anche giusto, che si uccide per impazienza del dolore, per "disdegnoso gusto„ (*Inf.*, XIII, 70); e perciò non disgusto nè orrore, ma desta pietà, una profonda pietà! La situazione adunque per rispetto all'immaginazione è fantastica, per rispetto al sentimento è patetica.

La situazione determina la rappresentazione, la quale non dee proporsi altro che di porre in mostra e dar rilievo a quello che nella concezione è di fantastico e di patetico, di maraviglioso e di affettuoso.

Il fantastico è tale, perchè noi lo troviamo difforme da' nostri tipi naturali. Immaginiamo, cosa probabile, che nella Luna sieno abitanti e che essi sieno piante animate: certo per costoro le piante animate di Dante non sarebbero un fantastico. La selva de' suicidi è per noi fantastica, perchè si discosta dalle forme terrene: e più date rilievo a questo contrasto, e più cresce la maraviglia. Qui sta tutta l'arte della rappresentazione.

Per far ciò Dante non ha bisogno di osservazioni, o di esclamazioni, o di apostrofi, non di gittar grandi frasi, i capelli che si drizzano per lo spavento, il sangue che si agghiaccia nelle vene, ecc.; nella stessa situazione egli trova la sua ispirazione. Poichè, chi è lo spettatore? È un uomo, è Dante stesso, e le sue impressioni sono un contrasto vivente tra quello che ricorda in terra e quello che vede nell'inferno. Come pone il piè nella Selva, lo spettacolo innaturale che gli si para davanti gli ricorda la natura e scoppia il contrasto:

> Non frondi verdi, ma di color fosco,
> Non rami schietti, ma nodosi e involti,
> Non pomi v'eran, ma stecchi con tosco. (*Inf.*, XIII, 4).

Fatti pochi passi, gemiti umani gli giungono all'orecchio, senza veder persone; il contrasto scoppia di nuovo, e non in frasi ed antitesi: il contrasto diviene drammatico, e tu lo trovi in ogni pensiero, in ogni azione di Dante. Quando si odono gemiti, per un istinto naturale l'uomo si guarda dattorno, non potendo concepire gemiti senza persone che gemono; Dante ode e guarda: nessuno! Il sentimento dell'innaturale lo percote, e si arresta smarrito:

Io sentia da ogni parte tragger guai,
E non vedea persona che il facesse:
Perch'io tutto smarrito m'arrestai. (*Ivi*, 22).

Questa è la prima impressione. Nella seconda impressione l'uomo si sforza di spiegare il fatto e suppone che le persone gementi sieno nascoste:

Io credo ch'ei credette ch'io credesse,
Che tante voci uscisser tra que' bronchi
Da gente che per noi si nascondesse (*Ivi*, 25).

Dante non accetta l'innaturale, la sua natura d'uomo vi resiste, e di tanto più gagliarda sarà l'impressione sulla incredula sua fantasia quando ad istanza di Virgilio coglie un ramoscello da un gran pruno:

E il tronco suo gridò: Perchè mi schiante?
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
Ricominciò a gridar: Perchè mi scerpi?
Non hai tu spirto di pietate alcuno? (*Ivi*, 33).

Qui il fantastico prorompe da tutte le parti: non solo gemiti ma sangue e voce esce insieme dal tronco; Dante è sopraffatto, ed il maraviglioso giunge sino al suo estremo. Si è osservato che il concetto di questo tronco è tolto da Virgilio. Ma ecco la differenza. In Virgilio il contrasto è implicito e si rivela in impressioni. *Mihi frigidus horror membra quatit.... Eloquar, an sileam?* (*Eneide*, III, 29, 39) e ci vedi quel liscio di stile tutto virgiliano che rende elegante anche l'orrore. A Dante basta il semplice collocamento, il disporre in modo la scena, che il naturale messo avanti renda irresistibile l'impressione del fantastico. Di che ecco qui un nuovo e stupendo esempio. Credete voi che Dante porga orecchio alle parole dello spirito? ch'egli senta pietà? ch'egli risponda? Punto del mondo. Lo spettacolo incredibile ch'egli ha innanzi tiene a sè avvinti i suoi sguardi, e gli ruba le parole; lo spirito parla; e Dante guarda:

Come d'un stizzo verde, che arso sia
Dall'un de' capi, che dall'altro geme,
E cigola per vento che va via;
Così di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue: ond'io lasciai la cima
Cadere, e stetti come l'uom che teme. (*Ivi*, 40).

Ciò che colpisce Dante non è il significato delle parole,

ma che una pianta parli e sanguini; la qual vista fa sopra lui un effetto tanto potente, che tira a sè lo sguardo, e gli chiude l'adito ad ogni altra impressione: tutta la sua anima è raccolta nell'occhio. Esempio perfettissimo di rappresentazione diretta; poichè il poeta senza cavar nulla dal di fuori, senza osservazioni, solo narrando, con sole gradazioni tratte dal fondo stesso della situazione, porta il maraviglioso a poco a poco e seco l'impressione che vi corrisponde insino alla sua ultima punta.

In questo fantastico quanto vi è di patetico! quanta malinconia in quelle frondi di color fosco! e in quel gemere misterioso che, come dice il Tasso,

> .... un non so che confuso instilla al core
> Di pietà, di spavento, e di dolore! (*Gerus.*, XIII, 4.)

Ma perchè qui questi particolari patetici sono lasciati nell'ombra, ed il poeta appena appena li accenna? di color fosco, fanno lamenti, tragger guai, ecc. Perchè lo sguardo qui usurpa il luogo di tutte le altre facoltà; perchè la meraviglia impedisce ogni altro sentimento, perchè io non sento i primi suoni di un istrumento nuovo e bizzarro che mi faccia attonito. Ma quando il fantastico è esausto, e l'occhio si ausa alla scena, nuovi sentimenti succedono, ed il patetico vi si può dispiegare. E già un primo saggio ne avete nelle parole dello spirito. Anche Virgilio fa parlare la sua pianta:

> *Quid miserum.... laceras? Jam parce sepulto;*
> *Parce pias scelerare manus....*
> *Nam Polydorus ego.* (*Eneide*, III, 41, 45).

È Polidoro che parla ad Enea; hanno comune la patria, la famiglia e tante rimembranze e tanti dolori: la pietà nasce da accidenti particolari. Ma in Dante è un ignoto che parla ad ignoto e la pietà scaturisce da una fonte ben più profonda. È una pietà tutta umana; l'*homo sum*, la natura umana miserabilmente capovolta e declinata a pianta, l'uomo che in luogo di dire: — Perchè mi ferisci? perchè mi trafiggi? — è ridotto a dire: — Perchè mi schiante? perchè mi scerpi? — È una pietà che ha la sua radice nel fondo stesso della situazione, quale si sia l'uomo che parli. E la pietà si leva fino allo strazio, quando il concetto esce fuori in un vivace contrasto; è il *qualis erat! quantum mutatus ab illo?* (*Eneide*, II, 274) il "fummo„ e il "siamo fatti„:

Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi:
Ben dovrebb'esser la tua man più pia,
Se state fossim'anime di serpi. (*Inf.*, XIII, 37)

È un ignoto che parla ad ignoto; ma è un uomo che parla ad uomo.

Tra questi due esseri passionati, tra lo spirito sdegnoso e gemente e Dante attonito, sorge la figura pacata di Virgilio. Nella sua parola calma tu vedi l'uomo superiore, a cui è chiaro ciò che a Dante è incomprensibile, e che sa intendere e compatire al dolore dell'altro:

S'egli avesse potuto creder prima,
Rispose il Savio mio, anima lesa,
Ciò ch'ha veduto pur con la mia rima,
Non averebbe in te la man distesa;
Ma la cosa incredibile mi fece
Indurlo ad ovra, che a me stesso pesa. (*Ivi*, 46).

E qui lo spirito racconta la sua storia. E dov'è più l'inferno? dov'è il tronco? Noi siamo in Napoli, nella corte di Re Federico, innanzi ad un Cancelliere. Se guardiamo al fatto, abbiamo in pochi versi tutto un dramma nelle sue parti essenziali. Pier delle Vigne al sommo della potenza e della grandezza, la guerra che gli move contro l'invidia, collisione che genera la catastrofe. Pier delle Vigne non fa che narrare; ma se guardiamo allo stile, vi troviamo un carattere ricchissimo, una compiuta persona poetica. Voi lo vedete tutto vano del suo uffizio, del suo "glorioso ufizio„ (*ivi*, 62), compiaciuto di volgere a suo senno le chiavi del cuore di Federico, geloso della confidenza che in lui pone il suo signore ed intento a rimuoverne ogni altro; un uomo debole, che vede nella sua sventura gli onori tornati in lutto, la gioia volta in mestizia, e che si uccide per "disdegnoso gusto„ (*ivi*, 70), per non saper sostenere il nuovo suo stato: un'anima schietta che parlando fa senza saperlo il suo proprio ritratto, e si rivela qual è in tutto il suo abbandono. Quanta ricchezza di determinazioni! Un dramma intero non potrebbe mostrarcelo più compiutamente: qui è quello che dicesi visione poetica, quel saper cogliere il personaggio nell'atto della vita. Il fondo di questo carattere non è la grandezza e la forza, ma una squisita gentilezza di cui ammirammo il tipo in Francesca da Rimini, e che qui scorgiamo fin dalle prime parole:

. . . . Sì col dolce dir m'adeschi,
Ch'io non posso tacere; e voi non gravi
Perch'io un poco a ragionar m'inveschi. (*Ivi*, 55).

Non solo egli si esprime con delicatezza ma con grazia ed eleganza, da uomo colto, ingegnoso e finamente educato; con antitesi, con metafore, con concetti, con frasi a due a due: "morte comune e delle corti vizio„ — "gl'infiammati infiammar sì Augusto„ — "i lieti onor tornaro in tristi lutti„ — "per disdegnoso gusto credendo.... fuggir disdegno„ — "ingiusto fece me contra me giusto„ (*ivi*, 66-72). E perchè questo? Perchè Pier delle Vigne non è commosso ancora da quello che dice; e se parla della sua abilità segretariesca, egli può bene uscir su con quel suo serrare e disserrare di chiavi; e se parla dei suoi avversari, può bene usare una personificazione rettorica, la "meretrice„ che infiamma, sicchè gl'infiammati infiammino Augusto. Il suicidio stesso non lo commove; quell'istante supremo non vale a risvegliare in lui una ricordanza o un'immagine: è un concetto che gli esce dal labbro. Si sente in lui non l'uomo, ma il cortigiano e il trovatore. Ma vi è una cosa, una sola cosa seria che gli pesa, l'infamia che si tenta gittare sulla sua memoria, l'accusa che gli è lanciata di traditore. Qui è il patetico del racconto: qui la sua immaginazione si scalda, di sotto alla veste del cortigiano spunta l'uomo, e il suo linguaggio diviene semplice ed eloquente:

Per le nuove radici d'esto legno
Vi giuro che giammai non ruppi fede
Al mio Signor, che fu di onor sì degno.
E se di voi alcun nel mondo riede,
Conforti la memoria mia che giace
Ancor del colpo che 'nvidia le diede. (*Ivi*, 73).

A questa pianta una sola cosa avanza viva e presente di uomo, la sua memoria in terra, e strazia il cuore a vedere un tronco che, in nome delle sue radici ancor nuove, raccomanda quella parte di sè che gli rimane ancora uomo, la sua memoria. Essa è qualche cosa di vivente che non è lui, o che piuttosto è l'antico lui: egli è un tronco.

Noi siamo all'ultimo atto, alla scena delle spiegazioni. La spiegazione distrugge il fantastico: il misterioso vien meno. Quando la realtà è ancor nuova e poco nota, l'anima vive d'immaginazione, e popola la terra di fate, di

giganti e di streghe: il reale uccide questo fantastico. Quando l'uomo non sa spiegare i fenomeni naturali, egli immagina esseri fantastici che sieno causa di quelli, la scienza uccide questo fantastico: Apollo col suo cocchio svanisce innanzi al telescopio di Galileo. Qui il fantastico è spiegato e diviene intelligibile, cioè a dire cessa di essere un fantastico, un maraviglioso, e diviene la realtà, l'eterna realtà dell'inferno. Ma se il fantastico muore, rimane il patetico, anzi si accresce. Poichè la spiegazione qui non ha niente di didattico: il concetto scientifico è gittato per incidente in un verso:

Chè non è giusto aver ciò ch'uom si toglie. (*Ivi*, 105).

Il qual concetto diviene poesia, perchè Dante ne ha fatto un individuo, l'anima del suicida che racconta la propria storia dal punto che si è separata dal corpo fino al giudizio universale. Non vi è pensiero, ma azione, narrata con una vigoria ed efficacia di stile insolita. Le parole sono molto comprensive e risvegliano parecchie idee accessorie. Nel "disvelta„ (*ivi*, 95) si sente non solo la separazione, ma la violenza o lo sforzo contro natura; nel "balestra„ non solo il cadere, ma l'impeto e la rapidità della caduta e l'ampio spazio percorso; nella parola "finestra„, si sentono i sospiri ed i lamenti e il pianto che esce fuori per quel varco. E perchè tanto affetto e vivacità nella spiegazione di un fatto? Perchè è un suicida che spiega la pena del suicidio, e narrando la storia dell'anima suicida ricorda insieme la sua propria storia. Nell'immaginazione di Pier delle Vigne vi è sè stesso presente: sul suo labbro vi è "un anima„; nella sua coscienza vi è "io„: tanto che da ultimo si mescola nella narrazione: la terza persona va via, e al "parte„, al "cade„, al "surge„ (*ivi*, 94, 97, 100) succede "verremo„ e "strascineremo„ (*ivi*, 103, 196). Quando la spiegazione è compiuta, sembra che la situazione sia oramai esausta; ma ecco un nuovo fatto che infiamma la pietà: le spoglie del suicida appese all'albero, ch'egli si vedrà innanzi eternamente senza potersene mai rivestire. Nelle parole di Pier delle Vigne si sente una mestizia ineffabile:

Qui le strascineremo, e per la mesta
Selva saranno i nostri corpi appesi,
Ciascuno al prun dell'ombra sua molesta.

La sua immaginazione gli presenta quei corpi che penzolano, "i nostri corpi„, ma quel "nostri„ desta un'immagine in confuso e collettiva; egli vede tra gli altri il suo proprio corpo, e sente il bisogno di singolarizzare quel plurale:

"Ciascuno„ al prun dell'ombra sua molesta.

Tal è questo canto, una ricca armonia che dal misterioso e dal fantastico va digradando in suoni flebili e soavi.

Ed ora addio, grandi caratteri e grandi passioni! Malebolge (Cfr. addietro pag. 111) ci attende, la sede dell'atroce, del ridicolo e del disgustoso.

NOTE.

Questo saggio fu inserito nel n.° 23 (8 luglio 1855), dello *Spettatore, rassegna letteraria, artistica, scientifica e industriale,* presso l'editore Barbèra, diretta da Celestino Bianchi. Vedi addietro, 171; A. D'Ancona, *Scritti danteschi,* Firenze, G. C. Sansoni, 1913, pag. 439; B. Croce in *Critica,* x (1912), pag. 311. — Che fosse venuta o ritornata "l'età di Dante„ si andava ripetendo, quando il D. S. scriveva queste pagine, ormai da parecchi lustri. Aveva incominciato il Lamartine in un celebre discorso nell'Accademia di Francia: "Dante sembra il poeta dell'epoca nostra, poichè ogni epoca adotta e ringiovanisce volta a volta qualcuno di quei genj immortali, che sono sempre insieme uomini di circostanza; vi riflette se stessa, vi ritrova l'immagine propria e siffattamente colle sue predilezioni tradisce la propria natura„. Nel 1842 C. Labitte parlava della "rinascita dantesca„ affermatasi in Europa da vent'anni con tutta "una piccola letteratura ammirativa„. (*Revue d. d. mondes,* t. xxvii, 132).

L'Aroux (pag. 224 e addietro 89) che fece di Beatrice "la personificazione dell'empia anima di Dante„, il "triviale„ Aroux (vedi più oltre pag. 271) è apparso sempre più un "gran pazzo„, anzi "il buffone della critica dantesca„. (F. D'Ovidio, *Studj sulla Divina Commedia,* Sandron, cit., 377). M. Scherillo non gli vorrebbe, quindi, dato in compagno il Rossetti che invece "n'è il poeta, l'eroico poeta„. (*La Vita Nuova,* ecc., cit., pag. 479). Ma anche le aberrazioni e le allucinazioni del Rossetti giustificano il "Voi ridete, signori?„ del D. S. Ecco, riassunte dal Moore, le sue scoperte sulla *Vita Nuova:* "*Morte* significa *Guelfismo; Vita; Ghibellinismo*.... La parola *Amor,* che è anagramma di *Roma,* e può nella sua forma più compiuta di *Amore* essere letta *Amo Re,* denota devozione alla

parte imperiale; e *Salute* significa *Imperatore*. L'*Impero* è così simboleggiato da Dio, e, per contrapposto il *Papato* da *Satana*. Il *Cielo* è la vera Scienza politica, *Donna* o *Madonna* la *Potestà imperiale* „. (Cfr. G. Picciola in *Lect. Dantis*, cit., pagg. 118-19).

Davanti al tronco tuttavia anonimo, secondo Francesco Novati non c'è ancora pietà (pag. 232): " La pietà vien dopo, poichè gli è noto chi sia colui il quale innalza disperatamente nell'aer perso i rami brulli.... Non è insomma l'uomo astratto, convertito in pianta, che il cantor della rettitudine onora di lagrime misteriose, ma un uomo,... Pier della Vigna „. (*Pier della Vigna* in *Con Dante e per Dante*, cit., pag. 8).

Il Carducci delle antitesi e delle frasi a due a due (pag. 234) incolpa Dante, invece di sentire come il De Sanctis che il poeta se ne vale per rappresentarci la " squisita gentilezza „, quasi la femminile gentilezza di Pietro: " E questa labe de' giuochi di parole s'apprese a Dante pur troppo, e nel poema ve n'ha più che non vorrebbesi indizi „. (*Opere*, VIII, 40). E N. Tommaseo: " Non so se il dire di Pier della Vigna sia qua e là men parco e meno schietto di quel che in Dante suol essere, per adattarsi alla maniera del cortigiano e del letterato „ (*Div. Comm.*, ediz. Pagnoni, cit. I, 184). Il Novati ammette, invece, l'intenzione dell'Alighieri, còlta con " acuta „ verità dal nostro, ma non ci vuol vedere, però, neppure una " lievissima sfumatura d'ironia „: " Proposito del poeta era quello di far parlare il Della Vigna in modo degno di lui; ora le arguzie di pensiero e di forma, i concetti, le antitesi, i giuochi stessi di parola, tutto ciò era sembrato il sommo dell'arte al floridissimo dettatore imperiale; tutto ciò lo sembrava ancora, quando d'eloquenza latina si trattasse, all'Alighieri medesimo „. (*Con Dante*, ecc., cit., pag. 31).

Francesco D'Ovidio nei *Nuovi studj danteschi* (Milano, Hoepli, 1907, pag. 229) ha insistito sull'ipotesi del nostro ed ha mostrato come essa trovi conferma in una certa unità del metodo seguito dall'Alighieri. All'invito lusinghiero di Virgilio, Piero " diviene sommamente cortese, si dispone a fare un discorso un po' lunghetto, e quasi scambiando le parti si dichiara contento lui se lo vorranno ascoltare, si raccomanda lui alla loro benigna attenzione, e tutto ciò dice egli pure con garbo e grazia carezzevole. „ Ed Enrico Sannia (*Il comico, l'umorismo*, ecc., cit., I, 115): " È innegabile che lo stile di Piero è fiorito solo quando parla di ciò che concerne lui come individuo; chè quando descrive il modo della metamorfosi in pianta, quando cioè parla come suicida, diciam così, e non come Pier della Vigna, il suo linguaggio è semplice e rapido. Per me il trattamento fatto a lui è identico a quello fatto al Daniello (*Purg.*, XXVI, 139) „. Davanti al quale, prima di farlo parlare da trovadore, Dante medesimo assume " un atteggiamento trovadoresco „:

E dissi ch'al suo nome il mio desire
Apparecchiava grazioso loco.

Il "cortigiano„ (pag. 234), bene osservò il Novati, appare atteggiato assai nobilmente: "Oratore illustre, dettatore famoso Pier della Vigna è soprattutto.... vero e compiuto modello di fedel servitore, rappresenta al vivo la devozione illimitata, ardente, che il medio Evo aveva vagheggiata quale vincolo indissolubile fra il sovrano e il vassallo, simbolo di quella che stringe l'uomo a Dio.... Per colui che dopo averlo elevato sino a sè lo ricacciò sì crudelmente nel nulla, Piero non ha pur una parola di rimprovero o di sdegno; la sua caduta egli imputa all'invidia..... Ove non fossero stati i calunniatori, Augusto avrebbe continuato ad amarlo.... Così la vittima non incolpa, non maledice il carnefice, ma lo scusa; ei resta il suo signor, "che fu d'onor sì degno„. (*Con Dante*, ecc., cit., pag. 33). Col Novati conviene B. Croce che definisce l'episodio "l'elegia della fedeltà, della fedeltà calunniata e condotta al disonore e alla disperata morte„. Nessuna accusa, dunque, di debolezza, nessuna ironia per i "concetti„ del trovatore. "In questa protesta ed accusa contro il mondo, in questo sdegno contro gli invidi, l'elegia procede..... in modo moderato e adorno.... conforme alla decorosa persona del cancelliere„. (*La poesia di D.*, cit., pag. 85). Maggiormente discostandosi dal nostro, N. Vaccalluzzo sostiene che la reverenza per la figura e per l'opera di Severino Boezio hanno influito sulla rappresentazione pietosa del suicida della rôcca di San Miniato al Tedesco. (*Miscellanea in onore di A. Graf*, Bergamo, 1903). E certo di fronte a Pier della Vigna occorre tener presente Severino e Catone; ma la santità dell'uno e la salvazione dell'altro ci fanno comprendere come, per Dante, il cancelliere di Federigo sia lontano dalla cristiana ed anche dalla pagana libertà e quanto sia irretito dai "lieti onor„. — L'"ultimo atto„, la scena delle spiegazioni„ (pag. 234), è preceduto ed è concluso con spiriti di passione e d'arte interpretati gagliardamente da Enrico Sannia (*Il comico*, ecc., I, 116-18): "

dimandal tu ancora
Di quel che credi che a me satisfaccia
Ch'io non potrei, tanta pietà m'accora!

Quanta stanchezza triste è in questi versi! Non sa lui stesso quel che gli possa interessar di sapere.... non sa articolare nemmeno il pensiero.... Sodisfa l'anima dolente l'altra domanda del Duca, ed entrambi tacciono:

Noi eravamo ancor al tronco *attesi*,
Credendo ch'altro ne volesse dire.

È la pietà silenziosa,... e che, alla persona che ne sia l'oggetto, può anche sembrar crudele freddezza.... Peccato che l'incanto sia rotto dalla scena volgare degli scialacquatori.... Ma D. nel suo poema riproduce la vita col suo disordine.... colle sue brusche interruzioni che talvolta non ci lasciano.... nemmeno assaporare il dolore„.

L'UGOLINO DI DANTE.[1]

Scendendo nel pozzo de' traditori, troviamo un altro mondo poetico dell'inferno dantesco. Dove sono puniti gli incontinenti e i violenti è il regno de' grandi caratteri e delle grandi passioni, è la tragedia: là incontriamo Francesca, Farinata, Cavalcanti, Pier delle Vigne, Ser Brunetto Latini, Capaneo. In Malebolge, dove sono puniti i fraudolenti, la passione diventa vizio, e la forza diventa malizia (vedi addietro, pag. 111); il male o il peccato non è più originato da impetuoso movimento dell'animo, ma da consuetudine inveterata, da moto quasi meccanico, poco lontano dal bestiale, sicchè non sai se ivi l'uomo sia uomo o bestia: l'eroe di questo mondo comico e plebeo è Vanni Fucci, che dice di sè:

. . . . . son Vanni Fucci
Bestia, e Pistoja mi fu degna tana. (*Inf.*, XXIV, 125).

Qui, nel pozzo de' traditori, nel fondo dell'inferno, dal-

[1] Pubblicato per la prima volta nella *Nuova Antologia*, vol. XII, fasc. 12.°, dicembre 1869. — Sull'Ugolino il De Sanctis racconta: "Avevo preso lezione di declamazione dal signor Emanuele Bidera che aveva stampato sopra la sua arte un volume, zeppo di particolarità e minuterie. Io ero tra' suoi scolari più diligenti, e quando c'era visita di personaggi, il primo chiamato ero io: — Fatevi avanti, signor De Sanctis, declamatemi l'*Ugolino*. — Quello lì era il mio Achille. E io, teso e fiero, trinciando l'aria con la mano diritta, cominciavo: *La testa sollevò*.... Non mancavano i battimani; ma un uomo di spirito mi disse: — Piangete troppo —. Ricordo il motto, non ricordo la persona. Ed era un motto vero. Io peccavo per eccesso, volendo accentuare tutto e imitare tutto. Suoni, immagini, idee„ *La giovinezza*, ediz. cit., pagg. 117-118). — Sull'episodio d'Ugolino, ricordiamo G. Sforza, *Dante e i Pisani*, Lucca, 1873; F. Romani, *Il canto XXXIII dell'Inferno*, Firenze, *Lectura Dantis*, 1901; E. Panzacchi, *Il canto dell'odio*, in *Nuova Antologia*, 1.° gennaio 1903; F. D'Ovidio, *Nuovi studi danteschi*, Milano, Hoepli, 1907. (*ed.*)

l'uomo bestia caschiamo fino all'uomo ghiaccio, all'uomo pietra, a un mondo dove il moto va estinguendosi a poco a poco, sin che la vita scompare del tutto. L'inferno, a quest'ultimo punto, mi rende immagine di un solo individuo malvagio, prima agitato e consumato da passioni che poi si trasformano in movimenti meccanici, i quali nella vituperosa canizie si trasformano anch'essi in desidèri impotenti. È la storia del male, che prima mette in movimento tutte le passioni, le quali a lungo andare diventano vizi ed abitudini, insino a che l'anima logorata istupidisce e rimbambisce. L'umanità nel suo corso ideale va da inferno a paradiso, da carne a spirito; l'inferno è il mondo della carne e il suo progresso è il regresso, cioè a dire un continuo offuscarsi dello spirito, insino a che in ultimo si estingue del tutto. Il pozzo dei traditori segna quest'ultimo stadio, ed è propriamente la morte dello spirito, il puro terrestre, mancato a poco a poco ogni vestigio di vita interiore.

Gli antichi rappresentarono questo momento storico nella lotta de' giganti, "i figli della terra„, contro Giove, "la mente„, natura celeste inferiore a loro di forza e di grandezza fisica, che li vince col fulmine, il prodotto della sua intelligenza....

. . . . . cui minaccia
Giove dal cielo ancora, quando tuona. (*Inf.*, XXXI, 44).

Con questo mito concorda la storia biblica degli angioli che si ribellarono contro Dio. E qui, nel primo ingresso del pozzo, troviamo i giganti, e verso la fine Lucifero; mitologia e Bibbia si mescolano, espressioni di una sola idea. I giganti sono incatenati; Lucifero è immane carname vuoto d'intelligenza; non è in loro altra vita che materiale, nè altra poesia che quella della materia, il gigantesco, il quantitativo, carne ammassata a carne, la carne come carne. I giganti dall'umbilico in su sono trenta gran palmi (XXXI, 65); la faccia d'uno è lunga e grossa come la pina di San Pietro a Roma (*ivi*, 58); Anteo è paragonato alla Carisenda (*ivi*, 136); Lucifero è un gigantesco triplicato, con tre teste e sei braccia, grandi elle sole come un gigante (XXXIV, 31); è la poesia della materia. O, per dir meglio, qui non ci è propriamente poesia, neppur quella che viene dal sublime quantitativo; poichè quella grande e subita impressione che è generata dalle proporzioni gi-

gantesche, è qui infiacchita e quasi naufragata ne' particolari simbolici, entro i quali si disperde l'attenzione. Domina l'allegoria; il lettore, non distratto da alcuna impressione estetica, è tutto dietro a cercare il senso di ciascun particolare; sicchè i giganti e Lucifero sono piuttosto segni d'idee, che proprie e vive realtà. Perchè Lucifero ha tre facce? perchè ciascuna faccia ha un colore proprio? e che significano quei colori? perchè Anteo solo è sciolto di tutt'i giganti? E perchè i giganti somigliano torri? Pullulano infiniti "perchè„ lasciati alle dispute de' comentatori e rimasti il solo interesse in queste rappresentazioni inestetiche. I personaggi, vuoti di spirito, sono meri segni di concetti, figure assolutamente simboliche. Coloro dunque, i quali, come Lamartine[1] o Lamennais (*Introduz. alla D. C.*, pag. LXIX; vedi addietro pagg. 48 e 89), censurano il Lucifero di Dante e lo trovano tanto al di sotto del Satana di Milton, non si accorgono quanto sia assurdo il paragone tra due concezioni così diverse. Satana è lo spirito del male, è tutto l'inferno, e ne ha tutte le passioni. Lucifero è il puro terrestre, inintelligente e bestiale, è l'inferno o il male nella sua ultima degradazione. Quello è il rivale di Dio in tutta la pienezza delle sue forze e delle sue passioni; personaggio altamente drammatico. Questo è il vinto da Dio, e cristallizzato, simile più a motore meccanico che a libero e conscio attore; personaggio assolutamente prosaico. Lucifero è il re dell'inferno, in questo senso che ne è la più bassa e materiale espressione. Caronte (III, 82) non è ancora il puro infernale, cioè a dire il puro materiale, e perciò prosaico, e tale non è il diavolo di Malebolge, come Calcabrina o Alichino (XXI, 118); perchè in questi esseri lo spirito si rivela sempre sotto una o altra forma tragica o comica; bisogna scendere sino a Lucifero per trovare l'espressione pura e compiuta dell'infernale. Le acque dell'inferno segnano la stessa gradazione. Nelle regioni superiori sono mobili e correnti, e si gittano con impeto in Malebolge, dove stagnano e imputridiscono. Ma qui ventate dalle ali di Lucifero si agghiacciano, s'induranо, e diventano un mare di vetro, mancato ogni vesti-

[1] "Puis Virgile et Dante remontent de l'abîme, se servant, en guise d'échelle, *des poils du corps* de Lucifer, precipité du ciel la tête en bas!... Ainsi finit, par une grotesque ascension plus digne de Gulliver que de Virgile, le poème de l'*Enfer* de Dante„ (A. DE LAMARTINE, *Trois poètes italiens*, Paris, Lemerre, 1893, pag. 57). *(ed.)*

gio di vita e moto. Il medesimo è dei peccatori, ne' quali si va estinguendo successivamente ogni apparenza di vita. Mummificati in quel mare di vetro e dannati tutti alla stessa pena, secondo che vai dalla Caina all'Antenora, e dalla Tolomea alla Giudecca, la pena cresce d'intensità, insino a che si giunge all'ultimo sparire di ogni segno di vita. Caino, Antenore, Tolomeo, Giuda non sono personaggi viventi, ma semplici nomi; di vivo e di umano i segni sono sempre più deboli; la vita si va petrificando a poco a poco. Nella Caina i dannati possono esprimere le loro sensazioni; sentono freddo e battono i denti "in nota di cicogna„ (XXXII, 36); sentono dolore e piangono. Nell'Antenora son tolte loro le lacrime; supini, le prime lacrime s'invetriano come "visiere di cristallo„ (XXXIII, 98), riempiono il cavo dell'occhio, ed impediscono di piangere. Pure possono parlare; appresso, anche la parola è tolta, seppellita nel ghiaccio tutta la persona, che ne traspare come "festuca in vetro„ (XXXIV, 12). Non movimento, non lacrima, non parola; loro non rimane se non quello che è il puro e vuoto materiale, la positura del corpo.

Effetti estetici qui non nascono e non possono nascere che dalle varie giaciture e combinazioni de' corpi, ora grottesche, ora miserevoli, sempre ingegnose, chiare scolpite e che prendon rilievo da paragoni nuovi e arditi. Siamo nel puro descrittivo, la poesia della materia. E che questa materia sia animata, non ci è che appena qua e là qualche debole apparenza, come nel "dattero per figo„ (XXXIII, 120) di frate Alberigo, o nell'incidente grottesco di Bocca degli Abati (XXXII, 97). Sono gli ultimi lampi dello spirito. I personaggi hanno poca voglia di parlare, e non dicono il loro nome se non costretti, o, per dir meglio, personaggi veri qui non ci sono, ma una filza di nomi, parte oscuri, parte illustri, del pari vuoti di vita interiore. Che cosa è Cassio? un uomo "membruto„ (XXXIV, 67). E Bruto è un uomo che "si storce e non fa motto„ (*ivi*, 66).

In questo mondo ossificato, la poesia è spenta insieme con la vita, non potendo esserci al più che una poesia negativa, cioè l'impressione che produce sull'animo di Dante spettatore questo veracc regno de' morti. A questo mezzo è ricorso il poeta per gittare un po' di alta e seria poesia nel comico regno di Malebolge, uscendo nella sua eloquente invettiva contro i Papi. Ma qui ci è un modo ancora più ingegnoso e più fecondo di effetti poetici. Come il comico

in Malebolge si risolve nella sublime indegnazione dello spettatore, di Dante, così qui questo fondo prosaico si risolve nel disperato dolore del conte Ugolino.

Ma come qui, fra questi esseri petrificati, può aver luogo il conte Ugolino, il personaggio più eloquente e più moderno della *Divina Commedia?*

Gli è che qui Ugolino non è il traditore, ma il tradito. Certo, anche il conte Ugolino è un traditore e perciò si trova qui; ma per una ingegnosissima combinazione, come Paolo si trova legato in eterno a Francesca, Ugolino si trova legato in eterno a Ruggiero, che lo tradì, legato non dall'amore, ma dall'odio. In Ugolino non parla il traditore, ma il tradito, l'uomo offeso in sè e ne' suoi figli. Al suo delitto non fa la più lontana allusione; non è quistione del suo delitto: attaccato al teschio del suo nemico, istrumento dell'eterna giustizia, egli è là, ricordo vivente e appassionato del delitto dell'arcivescovo Ruggiero. Il traditore c'è, ma non è Ugolino; è quella testa che gli sta sotto a' denti, che non dà un crollo, che non mette un grido, dove ogni espressione di vita è cancellata, l'ideale più perfetto dell'uomo petrificato. Ugolino è il tradito che la divina giustizia ha attaccato a quel cranio; e non è solo il carnefice, esecutore di comandi, a cui la sua anima rimanga estranea; ma è insieme l'uomo offeso che vi aggiunge di suo l'odio e la vendetta. Il concetto della pena è la legge del taglione o il contrappasso, come direbbe Dante: Ruggiero diviene il "fiero pasto„ di un uomo per opera sua morto di fame, lui e i figli. Se il concetto rimanesse in questi termini astratti, il modo della pena genererebbe il disgusto e non sarebbe senza un'ombra di grottesco. Ma qui il disgusto è immediatamente trasformato nel sublime dell'orrore, perchè l'esecutore della pena non è un istrumento astratto e indifferente di Dio, ma è lo stesso offeso che sazia nel suo nemico la fame dell'odio e della vendetta. A questo non hanno badato quei comentatori di sì tenera pasta che si turano il naso per non sentire il puzzo delle cervella e del sangue, e gridano indecente e disgustoso lo spettacolo. Perchè ciò? Perchè nel lettore vi sono due impressioni, e nel poeta ce n'è una sola. Dante, dominato dall'orrore del fatto e con in capo già abbozzata e fervente l'immagine di Ugolino, non si arresta alle cervella ed al sangue, che entrano come immagini confuse nella sua visione; egli dice: il teschio e "l'altre

cose„ (XXXII, 132); e quando Ugolino solleva la testa, e ci scopre quel teschio da lui guasto, Dante non guarda già il teschio, ma Ugolino, e gittando in mezzo l'immagine feroce del pasto e facendogli forbire la bocca, usando dei capelli di quel capo a modo di tovagliuolo, spaventa tanto l'immaginazione, che la tiene colà e le toglie il distrarsi nel rimanente dello spettacolo. Ora chi vuol gustare una poesia, dee rifare in sè quel primo momento creativo del poeta. Ma noi questo canto del conte Ugolino l'impariamo a mente sin da fanciulli, e lo diciamo bello sulla fede dei maestri; e quando ci si sveglia il senso estetico, è già troppo tardi, la prima e ingenua impressione è perduta irreparabilmente, e non sappiamo ritrovarla, non ringiovanirla. Raffreddati, non sentiamo, ma analizziamo: l'intero della concezione ci sfugge, e meno ci sentiamo atti a riafferrare l'insieme, più dimoriamo nei particolari, ed allora è ben naturale che noi scopriamo le cervella e il sangue, e ci turiamo il naso. Chi ha virtù di lavarsi da queste seconde impressioni e riverginare il suo senso estetico, non vede qui tendini, nervi e cervella; la fantasia di Dante è rapida e non glie ne lascia il tempo; ma rimane come spaventato e annichilito innanzi a quella colossale apparizione, impregnata di odio, e di odio non settario, [1] ma di uomo e di padre offeso, e sospetta qualche terribile istoria che ha condotto un essere nato di uomo ad atto così fuor dell'umano, così ferino. Or quando l'uomo in proporzioni così ideali occupa la scena, tira a sè l'occhio e l'anima dello spettatore e gli ruba ogni altra vista, ogni altra impressione. E guardate che grandezza di proporzioni Dante ha date a questo Ugolino. Sembra che quel suo atto così straordinariamente feroce sia espressione adeguata del suo odio; e basti già a colpire di terrore la immaginazione; ma no, egli è più fiero che la sua azione, e si manifesta in quell'atto, e non si appaga, come un malcontento artista che non vede sulla carta il suo ideale e non lo spera. Il dolore di Ugolino è "disperato„, non saziato, non placato da quella vendetta: il suo dolore riman vivo e verde, tanto che a solo pensarci, "pur pensando„ (XXXIII, 6), lacrima, come pur ora fosse stato offeso. Anche in Shakespeare ci è un padre

[1] Aroux dice: "toute la haine du sectaire incarnée dans le père altéré de vengeance„. Io qui trovo il padre, ma non veggo il settario. (*N. d. A.*)

a cui sono ammazzati i figli, e: "che fai?„ gli grida un amico: "non calcarti il cappello, non torcere gli occhi così: pensa a vendicarti. — Egli non ha figli!„ risponde Macduff (MACBETTO, atto IV, sc. III). Risposta spaventevole, che fa intravvedere nel padre la disperazione della vendetta, non potendo ammazzare i figli di colui che ha ammazzati i figli suoi. Ma il concetto di Dante è ancora più alto. Ugolino ha sotto i suoi denti il nemico, e rimane insoddisfatto, e non perchè desideri una vendetta maggiore, ma perchè non c'è vendetta che possa saziare il suo dolore, essere uguale al suo odio. Il suo dolore è infinito; la sua anima rimane al di sopra della sua azione. È stata notata una certa somiglianza tra le prime parole di Ugolino e le prime di Francesca;[1] vi è certo lo stesso concetto, ma con diversa musica. Perchè nelle due situazioni vi è qualche cosa di simile e di diverso, somiglianza di concetto con diverso sentimento. Amendue ricordano con dolore il passato. Cedono alla dimanda di Dante, e piangono e parlano insieme. Ma per Francesca è un passato voluttuoso e felice congiunto con la miseria presente, e la sua anima innamorata ingentilisce il pianto ed abbella il dolore: onde la mollezza e la soavità di quei versi:

. . . . . Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria . . . . . .
Ma se a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto,
Farò come colui che piange e dice. (*Inf.*, V, 121).

Per Ugolino passato e presente sono d'uno stesso colore, sono uno strazio solo che sveglia sentimenti feroci e ravviva la rabbia; attraverso le sue lacrime vedi brillare la cupa fiamma dell'odio. Il "rodere„ è posto accanto al lacrimare; quell'uomo piange, ma il suo pianto ti spaventa, e ti pare ad ogni tratto che in mezzo alle lacrime, mutato il dolore in rabbia, dia di morso a quel teschio. Parla e piange, e non già per fare il volere di Dante, come la gentile Francesca, ma per odio, perchè le sue parole "fruttino infamia„ al traditore. L'ultima pennelleggiata è in quel terribile "tal vicino„. Vicino risveglia idea benigna d'ami-

[1] Parlare e lacrimar vedrai insieme. (*Inf.*, XXXIII, 9).
Farò come colui che piange e dice. (*Ivi*, V, 126).
(Vedi addietro, pag. 180). (*N. d. A.*)

cizia e dimestichezza di uomini che vivono ed usano insieme; ma in bocca ad Ugolino è una ironia amara.

Con questa combinazione patetica la poesia entra anche in questo prosaico fondo dell'inferno, e fonde il ghiaccio e risuscita la vita. E la poesia non è altro che la rappresentazione del tradimento che è la colpa qui punita in tutte le sue gradazioni, fatta non dal traditore, il cui cuore indurito e perciò ghiacciato è morto ad ogni sentimento, è immobile come quel teschio, ma fatta dalla vittima, divenuta il suo carnefice.

Creata questa situazione, il regno della ghiacciata e prosaica necessità ridiviene il regno libero dell'arte. Ugolino se, come traditore, è lui pure tra' ghiacciati, come vittima, posta lì dal divino giudizio col capo come "cappello„ al capo dell'offensore, è non solo un istrumento fatale dell'eterna legge, ma l'offeso che mette nell'adempimento dell'ufficio tutte le sue passioni di uomo e di padre. Indi è che nella rappresentazione della pena il concetto della giustizia rimane un sottinteso: nè il poeta vi fa alcuna allusione, nè Ugolino ne ha coscienza. Bertram dal Bornio è non altro che peccatore e dannato, che riconosce in sè la giustizia della pena e può dire:

Così s'osserva in me lo contrappasso. (*Inf.*, XXVIII, 142).

In questo caso l'interesse poetico non può nascere che dall'orrore e dalla maraviglia di una pena così insolita, un busto che tien per le chiome "pesol con mano„ (*Inf.* XXVIII, 122) il suo capo tronco; un orrore e una maraviglia che si trasforma in un appagamento intellettuale quando la pena è spiegata e legittimata. Ma Ugolino qui non è il peccatore e il dannato, e non è neppure un esecutore della legge divina se non inconscio. Una sola cosa egli sa, di aver sotto a' denti il teschio del suo nemico e di sfogare in quello il suo odio. Dante stesso non è colpito se non da ciò che in quel fatto è personale, sfogo d'odio d'uomo offeso:

O tu che mostri per sì bestial segno
Odio sovra colui che tu ti mangi,
Dimmi il perchè, diss'io, per tal convegno:
Che, se tu a ragion di lui ti piangi, ecc. (*Inf.*, XXXII, 133).

Così Ugolino è un personaggio compiutamente poetico che può manifestarsi in tutta la ricchezza della sua vita interiore.

Già in pochi tratti il poeta ha abbozzata questa colossale statua dell'odio, di un odio che rimane superiore a quel "segno bestiale„, che già ha fatto tanta impressione in Dante. Ma in seno all'odio si sviluppa l'amore e il cupo e il denso dell'animo si stempra ne' sentimenti più teneri. Quest'uomo odia molto, perchè ha amato molto. L'odio è infinito, perchè infinito è l'amore, e il dolore è disperato, perchè non c'è vendetta uguale all'offesa. Tutto questo trovi mescolato e fuso nel suo racconto, non sai se più terribile o più pietoso. Accanto alla lacrima sta l'imprecazione; e spesso in una stessa frase c'è odio e c'è amore, c'è rabbia e c'è tenerezza: l'ultimo suono delle sue parole che chiama i figli, si confonde con lo scricchiolare delle odiate ossa sotto a' suoi denti.

Gli antecedenti del racconto sono condensati in rapidissimi tratti, che ti risvegliano tutta la vita del prigioniero, al quale i mesi e gli anni che per gli uomini distratti nelle faccende volano come ore, sono secoli contati minuto per minuto. Ugolino è chiuso in un carcere a cui viene scarsa luce da un breve foro, al quale sta affisso; ed il suo orologio è la luna, dalla quale egli conta i mesi della sua prigionia. Quell'angustia di carcere paragonato ad una "muda„, quel piccolo "pertugio„, e le ore contate sono tutto il romanzo del prigioniero nelle sue forme visibili. Nè con meno sicuri tocchi è rappresentato l'animo. Due sono i sentimenti che nutrono l'anima solitaria di Ugolino, l'incertezza del suo destino e l'accanimento de' suoi nemici. Ciò che più strazia il prigioniero, è il dubbio, è il "che sarà di me?„; la fantasia esagitata da' patimenti e dalla solitudine si abbandona alle speranze e a' timori. Ugolino ignora la sua sorte, e teme e spera: l'idea della morte non può cacciarla da sè. E rimane in quest'ansietà, quando viene "il mal sonno„ che gli "squarcia il velame„ del futuro. Il poeta di tutta questa storia intima non esprime che l'ultima frase, la quale ad un lettore anche di mediocre immaginazione fa indovinare il resto, ma in quel modo vago e musicale che è il maggiore incanto della poesia. Il "mal„ sonno! Quel "mal„, quella imprecazione e maledizione al sonno fa intravvedere quante speranze esso ha distrutte, quante illusioni ha fatte cadere! Il sogno è un velo, dietro al quale è facile vedere le agitazioni della veglia: il reale si rivela sotto al fantastico. Ruggiero, Gualandi, Sismondi, Lanfranchi stanno presenti innanzi al pri-

gioniero, crudeli in sè e nei figli, e ora gli appariscono in sogno cacciando il lupo e i lupicini; l'occhio vede animali, ma l'anima sente confusamente che si tratta di sè e de' suoi figliuoli, e quel lupo e quei lupicini si trasformano con vocabolo umano in "padre e figli„ (Vedi più innanzi pag. 268 e seg. L'uomo in sogno quando s'immagina di essere inseguito e vuol correre, come sta immobile in letto, gli pare che le gambe sieno indolenzite e tarde al corso. Quel povero lupo non è che il padre e non può correre e si sente già nei fianchi "le acute scane:„

> In picciol corso mi pareano stanchi
> Lo padre e i figli, e con le acute scane
> Mi parea lor veder fender li fianchi.

Qui entrano in iscena nuovi attori; Ugolino non è solo; compariscono i figli proprio nel momento della crisi, e per più strazio. Anch'essi sognano: sentono fame e domandano pane. Il padre congiunge il suo sogno con quello de' figli, e l'ultima sua impressione è: morire, e morir di fame! Questo è ciò che "si annunziava„ al suo cuore. E gli par così chiaro, che non sa come non lo senta anche Dante e non se ne commova al par di lui:

> Ben se' crudel, se tu già non ti duoli,
> Pensando ciò ch' al mio cor s'annunziava;
> E se non piangi, di che pianger suoli?

Quando siamo presi da passione, vorremmo che tutti partecipassero al nostro dolore, e ci fa male la vista delle persone indifferenti. Una madre del popolo che teme ucciso il figliuolo, va correndo per le vie forsennata chiedendo alla gente: l'avete veduto? quasi tutti sapessero di chi parli o di che si affanni. Ugolino nel sogno suo e dei figli vede già tutta la sua storia, e quando, alzando gli occhi a Dante, non vede in quel volto più curioso che commosse le stesse sue impressioni, gli par quasi che colui non abbia anima d'uomo, e se ne sdegna, e gliene fa improvviso e bruscо rimprovero. Fieri accenti che, usciti dalla sincerità di un dolore impaziente e sdegnoso, non movono collera in Dante, anzi accrescono la sua commiserazione e gli tirano per forza lacrime non ancora mature.

Questa rappresentazione può parere scarna a quelli che sono inclinati alla rettorica e all'analisi, a ridurre i sentimenti in pillole, a diluire in un volume "le ultime ore

di un condannato a morte „.[1] Essa è un capolavoro della maniera dantesca, che è la grande poesia, quel dipingere a larghi e rapidi tocchi, lasciando grandi ombre illuminate da qualche vivo sprazzo di luce. Tutto è al di fuori; tutto è narrato, anzichè descritto o rappresentato, ma narrato in modo che l'immaginazione, fatta attiva e veloce, riempie le lacune e indovina il di dentro. Non è un quadro ma uno schizzo, tale però che il lettore ti fa immediatamente il quadro. E questo avviene perchè il quadro esiste già nella mente del poeta, esiste e si rivela in quello schizzo, così chiaramente, ch'egli si sdegnerebbe, come Ugolino, se il lettore rimanga freddo ed abbia aria di non capire. La grandezza dell'ingegno non è in quello che sa dire, ma in quello che fa indovinare.

L'importanza di quello che segue, è tutta nella presenza de' figli. Se Ugolino fosse solo, il racconto finirebbe qui, nè il fiero uomo dimorerebbe ne' particolari della sua agonia. L'offesa non è la morte sua, ma de' suoi figliuoli. E questo lo rende altamente interessante. Ve ne accorgete al tono così tenero e molle del suo dire, quando per la prima volta mette in iscena i figli:

> Pianger sentii fra 'l sonno i miei figliuoli,
> Ch'eran con meco, e dimandar del pane.

Questa vista lo commuove tanto, che provoca la sua sdegnosa e brusca apostrofe a Dante, non commosso del pari al pensiero di ciò che "si annunziava „ al cuore del padre. Quello che si annunziava al cuore era non il dover morir lui, ma il dover vedersi morire i figliuoli. E quando sente "chiavar l'uscio di sotto all'orribile torre „, il primo suo atto è guardare in viso i figliuoli, che non avevano sentito nulla ed erano ignari della loro sorte. Una vena di tenerezza penetra in questa natura salvatica; l'amore paterno abbella la sua figura e raddolcisce anco il suo accento.

[1] Discorrendo del *Condannato* di Pasquale De Virgili, il De Sanctis chiarisce: "*Le ultime ore di un condannato a morte di* Victor Hugo, stancano perchè la situazione è troppo prolungata, si leggono a pagina a pagina come i sonetti di Petrarca; ma quanti lampi, quante immagini!... Vi si vede un uomo che ha intorno tutto un popolo, il quale gli fa eco, — perchè allora si dibatteva vivacemente la questione della pena di morte „ (*La lett. ital. nel sec. XIX*, ediz. cit., pagg. 144, 226). (*ed.*)

Quella musica scabra ed aspra nel principio e nella fine, quella musica dell'odio ferino prende qui la morbidezza e la soavità quasi dell'elegia.

C'è qui un nuovo Ugolino, che non si può concepire da sè, che ha bisogno, per esser compreso nel suo infinito dolore, di essere studiato ne' figli.

I figli sono giovinetti, stranieri alle passioni e alle lotte politiche, nuovi de' casi della vita, che si trovano colà dentro e non sanno il perchè. Il padre è tutto il loro universo. L'ideale di questa "età novella„ è la serenità della vita. Nell'anima del fanciullo è sempre qualche cosa che ride, una festa interiore che apparisce nella purezza e soavità dei suoi lineamenti. La sua presenza rasserena l'umana tragedia; e spiana le grinze dal volto di Goetz, quando tornando dalle battaglie fanciulleggia col suo figliuolo (GOETHE, *Goetz von Berlichingen*, Atto I, Sc. III), e fa ridere in mezzo alle lacrime Andromaca, "ridea piangendo„, come dice Omero, quando vede il suo bambino palleggiato dal padre (*Iliade*, VI, 471, 484). Tale è lo schietto ideale del fanciullo, l'ideale sereno di Omero. Il fanciullo è senza coscienza, senza quel formidabile dimani, che noi consuma, e tra le tempeste della vita a noi piace talora di affissarci in quella pace. Ma se la tempesta minaccia anco d'inghiottire quel povero capo innocente? Allora non c'è nulla che uguagli il patetico di questa situazione. Meno il fanciullo ha coscienza del pericolo, e maggiore è lo strazio. Noi ci poniamo in suo luogo, ci facciamo la sua coscienza, e pensiamo fremendo a que' mali che gli stan sopra, de' quali la sua innocenza è quasi un'inconsapevole ironia. Ho visto io un fanciullo scherzare colla coltre della bara, dove fra un minuto dovea esser posto suo padre, e un uomo del popolo asciugarsi gli occhi e dire: povero fanciullo! E costui era spettatore indifferente; e, se spettatore fosse il padre, il padre che sa di dover morire lui e i figliuoli, ed essi nol sanno? Ecco la situazione del conte Ugolino. Nasce una differenza, un contrasto di attitudini e di sentimenti, quella dualità da cui esce il dramma. E già la vedete scolpita vigorosamente con immensa pietà fin nel primo aprirsi della scena. Ugolino, al sentir chiavar l'uscio della torre, guarda in viso a' suoi figliuoli. Vorrebbe dire: poveri figli! E nol dice: lo dice il suo sguardo. Lo strazio è tale che gli toglie la parola e le lacrime. Tutta la sua vita è raccolta in quello sguardo:

. . . . . guardai
Nel viso a' miei figliuoi senza far motto.
I' non piangeva, sì dentro impietrai.

Ma i figli piangono. E non perchè comprendano, ma perchè veggono il padre guardare così:

Piangevan elli; ed Anselmuccio mio
Disse: Tu guardi sì, padre, che hai?

"Tu guardi sì „. Anselmuccio non sa definire nè spiegare quel modo di guardare: quel "sì „ significa: "in modo così fuori del naturale e dell'ordinario „. Che hai? domanda il fanciullo. Lo strazio è tutto nella coscienza di quello sguardo senza parola e nell'innocenza di quello "che hai? „ accompagnato con lacrime. Il contrasto vien così naturale, e nella sua profondità è così chiaro, che ti mette senza più nell'intimo della situazione. E se un pittore dovesse scegliere un'attitudine sintetica che ti ponesse avanti i tratti sostanziali di questa poesia, sarebbe quest'essa: perchè qui sei proprio al momento decisivo del racconto: ed hai già nell'attitudine del padre e de' figli tutti i "motivi „ del più alto patetico.

Il primo pensiero del padre è i figli. E il primo pensiero de' figli è il padre: "Che hai? „ Se il padre prima non lacrimò e non fe' motto perchè rimase impietrato, ora non parla e non lacrima per non addolorare più i figli. L'amore gli vieta ogni espansione. La passione ha bisogno di sfogarsi, e non potremmo sopportare il dolore se la natura benefica non ci sospingesse ad urlare, a imprecare, a piangere, a strapparci i capelli, a morderci le mani; quel padre dovrà divorare in silenzio il suo dolore, comprimere la natura, forzare la faccia ed il gesto, essere statua e non uomo, la statua della disperazione.

Però non lacrimai, nè rispos' io
Tutto quel giorno, nè la notte appresso.

La compressione è tanto più violenta, quanto maggiore è la tenerezza di quello "che hai? „, e quanto è più commovente quell' "Anselmuccio mio „, che ricorda tante care gioje di famiglia in tanto mutata situazione. Ma una così lunga compressione della natura, che vuole e non può sfogarsi per tutto un giorno e una notte, questa tragedia tutta e solo al di dentro, a cui manca l'espressione, è la negazione di ogni poesia, portata al di là della forma e

perciò della sua vita. Esteticamente non vive ciò che non può essere rappresentato. Come l'anima ghiacciata del traditore è la fine della vita infernale, così l'immobilità di Ugolino è la morte del sentimento, rimaso senza lacrima, senza accento, senza gesto, senza espressione. Questo chiudersi muto dell'anima nella sua disperazione, può essere in certi momenti sublime, ma a patto che abbia anch'esso la sua espressione, come fe' quell'artista, che ad esprimere il dolore inesprimibile del padre innanzi al sacrificio d'Ifigenia, gli coperse la faccia di un velo.[1] Ed anche in questo caso, il fatto dee finir subito, dee subito venir la morte a chiudere una situazione che, protratta, sarebbe prosaica o ridicola. Bello è Cesare che si ravvolge nella sua toga, ma a condizione che muoia immediatamente dopo. Ma Dante ha fatto qualche cosa di meglio; ha trasformata la statua in uomo. Perchè, se vuoi ch'io m'interessi a' tuoi personaggi, per straordinarie che sieno le situazioni in cui li metti, non dêi far mai che in quelli sia cancellato l'*homo sum,* la faccia umana, anzi l'uomo dee comparire perchè io vegga meglio il contrasto e senta l'infinito di quella muta disperazione. In quella notte di silenzio, la fame avea lavorato e trasformato il viso del padre e de' figli, e quando, fatta un po' di luce, quella vista lo coglie impreparato, in un momento naturale d'oblio l'uomo si manifesta e prorompe in un atto di rabbia tanto più feroce e bestiale, quanto la compressione fu più violenta, e più inaspettata e più viva è l'impressione di quella vista:

> Come un poco di raggio si fu messo
> Nel doloroso carcere, ed io scòrsi
> Per quattro visi il mio aspetto stesso,
> Ambo le mani per dolor mi morsi.

Quest'uomo, che in un impeto istantaneo di furore dà

[1] L'artista è Timante, ricordato da molti scrittori classici: da Cicerone "pictor ille vidit, quum immolanda Iphigenia tristis calchas esset, mœstior Ulysses, mœret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum penicillo non posset imitari„ (*Orat.* 22); da Plinio, "quum mœstos pinxisset omnes, præcipue patruum, et tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere„ (*Nat. Hist.,* XXXV, 12); da Valerio Massimo, VIII, 11. Dell'opera di Timante discorre il Lemierre, *De la peinture,* III; il Voltaire e il Falconnet biasimarono come inganno questo velare il capo di Agamennone; il Diderot ripetè e confermò gli elogi degli antichi. *(ed.)*

di morso alle sue mani, è già in anticipazione colui che nell'inferno è fissato ed eternato co' denti nel cranio nemico, "come d'un can, forti„. Ma quanto dolore ha prodotto tanto furore! "Per quattro visi„! Trovi fuso insieme ciò che v'è di più tenero e ciò che v'è di più salvatico, fuso in modo, che, se per necessità di parola v'è un prima o un poi, innanzi all'immaginazione è un solo atto, un sentimento solo complesso e senza nome, e non puoi figurarti quel padre mordersi le mani, che non lo vegga insieme guardare in quei quattro visi.

L'impressione di quell'atto ne' figli accresce l'effetto, e lo porta sino ad una irresistibile commozione di tutto ciò che si muove nelle nostre fibre. Non intesero già quel primo sguardo del padre fisso e travolto quando sentì chiuder l'uscio: "Tu guardi sì, padre, che hai?„ Ora non solo non intendono, ma fraintendono quel suo mordersi la mano. "Pensando ch'io il fessi per voglia di mangiar„. Ignari delle nostre passioni, interpretano quell'atto nel modo più immediato e letterale. Sentono fame, e giudicando da sè: mordere significa per loro mangiare. Il padre che per fame si mangia le mani è tal cosa, li percuote di tale spavento, che ad un attore intelligente farebbe comprendere tutto ciò che si chiude in quel grido: "Padre!„ accompagnato col subitaneo levarsi in piè di tutti e quattro, essi che stavano a terra esausti per fame. Quel grido, quel levarsi in piè ha la virtù di arrestare il padre, di restituirgli la padronanza di sè, tolto per forza a quell'istante di oblio, di fargli ricordare che è padre, e non gli è permesso di essere uomo. Quel loro offrirsi in pasto al padre non è già sublime sacrificio dell'amor filiale, sentimento troppo virile ne' teneri petti; è un'offerta trasformata immediatamente in una preghiera, come di cosa desiderata e invocata: Uccidici! tronca la nostra agonia!

. . . . . tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia.

"Misere carni!„ Essi sentono già dissolversi e mancar la vita. "Misere„, qui vuol dire estenuate, dove già penetra la morte. Quelli che spiegano la parola in senso spirituale e ti pescano qui un concetto teologico, meriterebbero di andare a braccetto col padre Cesari, che fra tante sue bellezze di Dante trova qui una bruttezza, un fatto fuor del naturale e del verosimile, proprio qui, in questo coro

de' quattro immortali fanciulli, che è stato l'ammirazione de' secoli.[1]

Ugolino, ritornando padre, ritorna statua:

> Quetaimi allor, per non farli più tristi;
> Quel dì e l'altro stemmo tutti muti.

Quegli "u„ del secondo verso ti fanno venire il freddo tanto il suono è cupo. Nel padre un silenzio di compressione, ne' figli è un silenzio d'agonia, ma non è quel prosaico "non risposi e non lagrimai„; è un silenzio illustrato e fatto eloquente da un grido che annunzia la prossimità della catastrofe. Oramai, non è solo il corpo prostrato dalla fame; anche l'anima è attinta, e non regge più. Ugolino invoca la terra che si apra e l'inghiotta: e la maledice e la chiama crudele:

> Ahi, cruda terra, perchè non ti apristi?

È l'impazienza della fine; mancata è la forza del soffrire, logorata pure da quella lunga compressione, da quel lungo sforzo contro natura. Ma il feroce poeta nol lascia, che non gli abbia bene infissa nel cuore un'ultima pugnalata, per la mano di que' fanciulli terribili, ignari nella loro innocenza delle ferite che fanno:

[1] "In questo tratto così pietoso, tutto è mirabilmente trattato.... Ma la terzina della proposta da' figliuoli fatta ad Ugolino che si mordeva le mani, offerendogli da mangiare delle lor carni, mi mette un dubbio: non forse egli sia cosa fuori, per non dir contro natura. Certo quelle parole importano un porgere che fanno quei giovani, chi il braccio, chi il petto al vecchio padre; cioè un invitarlo ad ammazzarli, per cavarsi la fame: il che è cosa orribile, e più che ferina. Ella mi sembra una di quelle esagerazioni, che si usano ne' romanzi e su pe' teatri, dove (per iscuotere il popolo) si contano e rappresentansi le maraviglie sbardellate dei casi incredibili e degli amori avventati, senza guardarla così nel sottile della convenienza e della ragione. Non mi pare da credere, che que' giovanetti e forse fanciulli dovessero non pur fare, ma nè cader loro in mente quella fiera cosa, di offerire i lor corpi da mangiare al padre, promettendogli che ciò sarebbe loro men doglia, che a veder lui morire di fame: il che appena par che potesse non pur dire in tal caso, ma nè scrivendo pensare un uomo; il quale per essere molto usato nel mondo, e spesso trovatosi in termini assai forti, ed avere amato focosamente, avesse l'animo avvezzo a quelle dissoluzioni di smaniosi affetti e feroci: il che de' giovanetti puri e semplici non è verisimile„ (Antonio Cesari, *Bellezza della Commedia di Dante Alighieri, Inferno*, dialogo XI, — Verona, Libanti, I, pagg. 627-628). (*ed.*)

Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
Dicendo: padre mio, chè non m'aiuti?

come se il padre possa e non voglia aiutarlo.

Sopravviene la catastrofe. E il padre li vede morire, così vero, come è vero che Dante vede lui, morire ad uno ad uno, e fu uno strazio di tre giorni:

Quivi morì; e come tu mi vedi,
Vid'io cascar li tre ad uno ad uno
Fra il quinto dì e il sesto . . . .

Non ci è un particolare vuoto. Quello spettacolo di morte si ripete quattro volte, e a lunghi intervalli, entro tre giorni, e fu possibile che un padre vedesse questo, e starsi quieto, tener chiuso in sè il martirio, snaturarsi, disumanarsi.

Succede lo scoppio. L'anima lungamente compressa, trabocca. E non è già sfogo eloquente di un sentimento umano, conscio e attivo, intelligibile a sè e agli altri. È sfogo di un'anima infranta, più simile a convulsioni, a deliri, che a' discorsi. Non sono pensieri, e quasi neppure parole; sono grida, sono interiezioni. È l'espressione nella forma bruta. È l'affetto nella forma istintiva e animale. Vivi i figli, non potè chiamarli per nome, non potè esprimere la sua tenerezza, il suo dolore: eccolo lì ora, a brancolare sopra ciascuno, e chiamarli, chiamarli per tre giorni:

E tre dì li chiamai poi che fûr morti.

Prima che morisse il corpo, morto era l'uomo; sopravviveva la belva, mezza tra l'amore e il furore, i cui ruggiti spaventevoli non sai se esprimano suono di pietà o di rabbia. Qui non c'è più analisi, qui non c'è più un pensiero, non un sentimento chiaro e distinto. Quel chiamare i figli era dolore, era tenerezza, era furore, era tutto Ugolino divenuto istinto ed espresso in un ruggito. C'è intorno a quest'uomo già ferino un'aureola di oscurità, quali sono gli ultimi silenzi e le ultime agonie nella camera del moribondo. Tal è l'effetto formidabile degli ultimi oscuri momenti.

Poscia più che il dolor potè il digiuno.

Verso letteralmente chiarissimo, e che suona: più che non potè fare il dolore, fece la fame. Il dolore non potè

ucciderlo; lo uccise la fame. Ma è verso fitto di tenebre e pieno di sottintesi, per la folla de' sentimenti e delle immagini che suscita, pe' tanti "forse„ che ne pullulano, e che sono così poetici. Forse invoca la morte, e si lamenta che il dolore non basti ad ucciderlo, e deve attendere la morte lenta della fame; è un sentimento di disperazione. Forse non cessa di chiamare i figli, se non quando la fame più potente del dolore gliene toglie la forza, mancatagli prima la vista e poi la voce. È un sentimento di tenerezza. Forse, mentre la natura spinge i denti nelle misere carni, in quell'ultimo delirio della fame e della vendetta quelle sono nella sua immaginazione le carni del suo nemico, e Dante ha realizzato il delirio nell'inferno, perpetuando quell'ultimo atto e quell'ultimo pensiero. È un sentimento di furore canino. Tutto questo è possibile; tutto questo può essere concepito, pensato, immaginato; ciascuna congettura ha la sua occasione in qualche parola, in qualche accessione d'idea. L'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà, e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione. Al di sopra di queste impressioni vaghe e perplesse rimangono quei quattro innocenti stesi per terra, e i loro nomi ripetuti per tre dì nella sorda caverna da una voce che non sai più se sia d'uomo o di belva. Ma l'eco di quei nomi risuona nell'anima del lettore, che sente sè stesso nelle ultime parole di Dante. Perchè, mentre la belva torce gli occhi e riafferra il teschio co' denti, innanzi a lui stanno que' cari giovinetti, e li chiama per nome, ad uno ad uno, tutti e quattro, e grida: erano innocenti:

> Innocenti facea l'età novella
> . . . . Uguccione e il Brigata,
> E gli altri duo che il canto suso appella.

Ma, se il pianto di Ugolino è furore, la pietà di Dante è indegnazione, imprecazione, e in quella collera esce fuori una nuova maniera di distruzione contro la città che aveva dannato a perire quattro innocenti:

> Muovansi la Capraia e la Gorgona,
> E faccian siepe ad Arno in su la foce,
> Sì ch'egli annieghi in te ogni persona.

Non so se sia più feroce Ugolino che ha i denti infissi

nel cranio del suo traditore, o Dante che, per vendicare quattro innocenti, condanna a morte tutti gl'innocenti di una intera città, i padri e i figli e i figli de' figli. Furore biblico, passioni selvagge in tempi selvaggi, che resero possibile un inferno poetico, sotto al quale vi è tanta storia.

Qui tutto è armonia terribile, il poeta, l'attore e lo spettatore; tal peccatore, tal narratore, tale spettatore e tale poeta: si compiono e si spiegano a vicenda. Tutto è in proporzioni oltre il vero: non ci è ancora la giusta misura umana, non ci è la statua: c'è la piramide, c'è il colosso, c'è il gigantesco, dove la primitiva antichità esprimeva quei primi moti ancora oscuri della coscienza, quel sentimento della grandezza, dell'infinito, tanto più terribile alla fantasia, quanto men chiaro, meno analizzato. Tale è il segreto di questi formidabili schizzi danteschi, così scarsi di sviluppi, così pieni di ombre e di lacune, che per sobrietà di contorno e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti. Spesso è una sola immagine che opera il prodigio, e ti strappa alla realtà e ti slancia oltre le leggi del verosimile ne' regni dell'immensità. Di tal natura è il forbirsi la bocca a' capelli del capo guasto, e il muoversi della Capraia e della Gorgona. Quel forbirsi la bocca ti spaventa, e non per l'atto in sè stesso, ma perchè ti presenta tutta la faccia di Ugolino, e con lineamenti ideali corrispondenti a quell'atto: hai già innanzi l'espressione oltrenaturale dell'immenso odio, concepisci l'infinito. Il poeta dice:

> . . . . io vidi duo ghiacciati in una buca
> Sì che l'un capo all'altro era cappello;
> E come il pan per fame si manduca,
> Così il sopran li denti all'altro pose
> Là've 'l cervel s'aggiugne con la nuca. (*Inf.*, XXXII, 125).

Qui ci sono le più minute particolarità topografiche e con termini tecnici, fino volgari; eppure tutto questo è prosaico, perchè al di là non vedi nulla: i contorni sono finiti, la visione è evidente; ma perchè qui non c'è altro se non quello che è espresso, l'immaginazione rimane inerte. La poesia comincia, e ve ne avvedete alla stessa solenne ed epica intonazione del verso, quando

> La bocca sollevò dal fiero pasto
> Quel peccator . . . .

e prima ancora che parli, con un solo atto inaspettato, terribile e a lui naturalissimo lo avete già tutto innanzi, corpo e anima. Questo è anche l'effetto di quel

Muovansi la Capraia e la Gorgona.

È la natura stessa che viola le sue leggi, esce dalla sua immobilità, acquista coscienza, anima e moto, e corre a punire la rea città. Una catastrofe tanto straordinaria di natura, una pena così fuori del corso ordinario delle cose, alza la colpa allo stesso livello e le dà proporzioni colossali. È il profilo di Eschilo; è l'epica primitiva ed integra, dove non è ancora penetrata la lirica e il dramma; è il masso enorme di granito, che ti spinge indietro di maraviglia e di spavento, e dove non osa penetrare lo scarpello a cercare le vene, a nudare le ossature.

Ma osa Dante mettervi lo scarpello, e tracciarvi tali linee, tali configurazioni, che ricordano le più profonde combinazioni drammatiche e suscitano i più alti effetti lirici. In mezzo alla nuda e severa grandezza di una natura gigantesca e monotona apparisce tutta la varietà e la battaglia degli elementi, una scena della vita, colta in ciò che ha di più tenero e di più umano. Ugolino sul suo piedistallo infernale ha la faccia colpita dalla eternità, con lineamenti fissati: è la statua dell'odio, di un odio eterno, insoddisfatto, immenso, come l'immensa alpe, inaccessibile all'immaginazione. Ma ecco Ugolino umanarsi, e le lacrime spuntare dal ciglio, e le mani accompagnare co' gesti le parole e i più diversi sentimenti comparire sulla mobile faccia. È tornato uomo: è un padre in mezzo a' figli. Qui si affacciano le più fine gradazioni di una situazione drammatica profondamente intuita. È un "crescendo„ che ti conduce dal patetico allo strazio, e dallo strazio sino alla disperazione, alla morte dell'anima, alla degradazione umana, a quell'essere che con gli occhi torti riprende il teschio co' denti e s'immobilizza di nuovo in quella eternità dell'odio. E tutte queste gradazioni saltan fuori per la bocca de' figli. Sono essi i carnefici del padre; ciascuna loro parola è una trafittura e non se ne avvedono; e lo amano tanto! La loro innocenza, il loro amore si convertono in istrumenti di martirio nel padre, e gli spezzano l'anima, e ne fanno una belva, qual'è là, sul suo piedistallo infernale. La tenerezza e la pietà paterna diventano ferocia e rabbia, le lagrime diventano morsi, con infinito terrore e

orrore degli spettatori. Lo stesso sentimento guadagna Dante. È inferocito anche lui: diresti quasi, che se li avesse innanzi, li prenderebbe a morsi, quei Pisani, "vituperio delle genti„.

Gittare in mezzo a concezioni così selvagge figure e situazioni così tenere e gentili e amabili, conservare l'unità del concetto e del disegno e del colorito tra tanta varietà di gradazioni, far vibrare tante corde senza che il motivo principale fosse dimenticato, anzi far servire quella diversità a ricondurci allo stesso motivo, immaginare i più nuovi, i più inaspettati, i più pietosi colpi di scena e riempirli di tenebre, di silenzio, di disperazione e di monotonia, introdurre contrasti così veri, così naturali, così intimi accanto a tanta unità, spingere le immagini e i sentimenti al grandioso, al selvaggio, al sublime, e con tale fusione di colori, con tale finezza di gradazioni, con tale ingenuità ed effusione della natura umana che niente ti paia artificiale e esagerato, anzi tutto ti paia vero, naturale, evidente, necessario, e ne resti percosso profondamente nella tua natura d'uomo, questi sono i miracoli dell'arte.

Appunto perchè questo è di tutti gli schizzi danteschi il più graduato e sviluppato, è anche il più popolare e moderno. Francesca e Ugolino sono i due episodi rimasti vivi in tutto il mondo civile nelle classi anche illetterate. Quel non so che di troppo concentrato e fisso e abbozzato, che è il carattere di tutte le concezioni dantesche, qui si fonde, mostrandoti contrasti e gradazioni, che ti aprono alla vista le grandi profondità del cuore umano.

Ma come Francesca è rimasta unica nella poesia italiana, così quel sentimento a cui qui Dante attinge tanti effetti drammatici, si può dir quasi straniero alla nostra Musa. Non ci è dato più di ritrovare quel padre e quei figli. Il sentimento di famiglia è una pianta quasi esotica sul nostro suolo, e nè in prosa, nè in verso ti è dato di sentire cosa è una sorella, o una moglie, o una madre, o un padre, o un figlio. Non si può dir che sieno sentimenti estranei alla nostra gente; anzi vi hanno radici profonde, massime presso il popolo. Ma come in così bella natura è desiderato presso i nostri poeti lo schietto e intimo sentimento della natura, così fra tanti affetti di famiglia è desiderata quella vita intima e casalinga, dove alita così spesso e con tanta dimestichezza la Musa del Nord. A noi piace il fantastico e lo straordinario, e gli amori superficiali, e le mobili o

vive impressioni, l'inaspettato e lo spettacoloso, vita di piazza e di toga. L'amicizia, la famiglia, il culto della natura, una vita semplice e modesta, confortata dagli affetti domestici, sono materia inadeguata alla nostra immaginazione mobile. Ammiriamo Antigone, Merope, Laocoonte, Andromaca, ma di un'ammirazione artistica, e perciò superficiale. Non sentiamo noi stessi, tutto noi, colà dentro. Questi affetti così puri, così semplici, mancano con la nostra prima età, e non li troviamo più nel tumulto del mondo. Poteva Alfieri rappresentare Merope?

Dante ha i suoi successori fuori d'Italia.

NOTE.

La citazione del Macbetto (pag. 245) si trova anche, e forse con migliore efficacia, nella *Esposizione critica della Div. Comm.* edita dal LAURINI: " Shakespeare ha saputo innalzare l'orrore all'altezza del sublime. " Egli non ha figli „. Concetto più atroce ancora, ma che, presentato non agli occhi ma all'immaginazione ci fa intravvedere in una vaga lontananza *l'infinito della vendetta* „. L'esclamazione di Macduff era stata citata ed ammirata dallo CHATEAUBRIAND nel *Saggio sullo Shakespeare* (1801): " Il dialogo di Rosse e Macduff ricorda quello di Flaviano e di Curiazio nel Corneille, quando Flaviano viene ad annunciare all'amante di Camilla ch'egli è stato scelto per combattere gli Orazii.... Le domande di Macduff e di Curiazio sono bellezze dello stesso ordine.... Ma il motto dello Shakespeare: *Egli non ha figli*, resta senza parallelo. „ (*Mélanges politiques et littéraires*, Parigi, Firmin Didot, pag. 397).

Sul " vero tradimento del conte Ugolino „ osserva FRANCESCO D'OVIDIO: " Essendo riferito come una mera voce il tradimento delle castella, non per questo.... deve Ugolino esser stato collocato nell'Inferno. È un far torto alla serietà del poeta il crederlo, come si fa, capace di dar per certa la dannazione di un'anima per un delitto da lui stesso dichiarato incerto.... „ Invece nella " dapprima infida e da ultimo scellerata condotta di Ugolino verso Nino Giudice di Gallura, Nino,... ch'era suo nipote, suo consorte in guelfismo, suo compagno di governo, deve Dante aver fatto consistere la maggior pecca del Conte „. (*Studj su la D. C.*, cit. 21) — (Per Nino il poeta si appassiona nell'VIII del *Purg.* e nel XXII dell'*Inf.*).

Fra le interpretazioni del sentimento di tenerezza nel famoso " Poscia.... „ (pag. 255) è da ricordare questa di RAFFAELLO FORNACIARI: " Come poi morisse non se ne ricorda o non cura di dirlo, tanto, dinanzi al pensiero de' figli, era sparito quel di se stesso; anzi ha quasi rimorso di esser morto, di non aver seguitato più tempo a piangere ed a chiamarli, e ne dà colpa alla forza naturale

del lungo digiuno, che vinse e superò la forza morale dell'intenso dolore.... „ (*Studj su D.*, cit., pag. 126).

Ricorre in tutte queste pagine dantesche quasi con una musicale insistenza la consonanza di passioni selvagge in tempi selvaggi (pag. 257). Dapprima fu l'associazione dei nomi di Dante e di Achille. "Dante, come l'Achille del suo mondo„, abbiamo trovato a pag. 51. In seguito, per farci sentire "Dante più presso alla natura„, e lontano pertanto dai "tempi civili„, dall'uomo "che chiamasi educato„ e "ti fa men difficilmente un'azione ignobile che una scortesia„, Dante pietoso e feroce, ricorda, a pag. 56, che "Achille infierisce bestialmente sul corpo di Ettore, ed innanzi al vecchio padre di lui s'intenerisce fino al pianto„. A pag. 101 leggiamo: "Dante stesso è un barbaro, un eroico barbaro, sdegnoso, vendicativo, appassionatissimo: libera ed energica natura„. Più in là, discorrendo a pag. 116 dell'ironia: "Forma di tempi civili, assai rara nella età barbara e nelle poesie primitive. Dante, accigliato, brusco, tutto di un pezzo, come è nei suoi ritratti, ha troppa bile e collera, e non è buono nè alla caricatura nè all'ironia„. Poi, nella conclusione del capitolo, a pag. 159: "Anche quel non so che scabro e rozzo e quasi selvaggio, ch'è nella superficie, rende l'immagine di quell'*eroica e ancor barbara* giovinezza del mondo moderno„. Inoltre sentiamo parlar spesso di "figura così impolpata, così *corpulenta*„, e della "vita piena e *corpulenta* dell'*Inferno*„ (pagg. 90, 100). Ora questo "corpulenta„ è, forse, reminiscenza di diversi luoghi di G. B. Vico sulla fantasia delle età primitive: e certo negli spunti precedenti echeggiano i seguenti ed altri giudizi del filosofo napoletano: "L'*ironia* certamente non potè cominciare che *da' tempi della riflessione*....„ (*Scienza nuova sec.*, l. II. *Della logica poetica*). "Quello che è più proprio della sublimità di Dante, egli fu la sorte di nascer grande ingegno nel tempo della spirante barbarie d'Italia„ (*Giudizio sopra Dante*, per un'edizione del 1728 o 1729 cfr. *Critica*, XVI, 156); anzi "Egli nacque Dante in seno alla fiera e feroce barbarie d'Italia„ (Lett. a Gher. Degli Angioli, 25 dicembre 1725). Mentre il Vico ha efficacia sul Croce come "produttore„ di una nuova dottrina "che si sarebbe chiamata estetica„, sul D. S., che ha bisogno come oratore ed insegnante di quanto con più rapida efficacia sorprende l'attenzione e l'ingegno, influisce proprio là dove "sforza il paragone di Dante con Omero, dell'Italia dugentesca con l'Ellade del nono secolo innanzi l'êra volgare, ed esagera la dipendenza della poesia dalla barbarie della società„. (Cfr. E. Bouvy, *Dante et Vico*, in *Ann. d. la Fac. d. l. de Bordeaux*, 1892. B. Croce, *La poesia di Dante*, cit. 173, 174, 179).

Alla fine del saggio "Francesca„ si afferma solenne un rammarico che già qualche accenno rapido e grave ci ha annunciato. "Francesca da Rimini, la prima donna del mondo moderno„, abbiamo trovato a pag. 109. E a pag. 121: "Queste grandi figure,... attendono l'artista che.... le getti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare„.

Rammarico che conclude tutti i saggi maggiori. Infatti a pag. 217: " il tipo del Farinata, la stoffa da cui sono usciti i grandi personaggi di Shakespeare, è rimasto unico e solo esempio nella nostra poesia. Dante stesso nei suoi tratti essenziali, sembra un poeta estraneo all'arte italiana „. E a pag. 260: " Dante ha i suoi successori fuori d'Italia „. Per buona parte questo corruccio è di natura civile e quindi vero in sè e dinamico — come si accennò nella prefazione —; per altra parte, invece, esso è di origine dottrinaria ed estetica e B. Croce ha ragione di farlo derivare dall' " arbitrario ideale della passione violenta „. Per esso il D. S. " finisce per concepire la poesia dantesca come un lavoro imperfettamente eseguito, rispetto a una supposta piena rappresentazione dell'umana realtà, che altri (per esempio Shakespeare, Goethe o Schiller) porterà più avanti e altri ancora (per esempio Ariosto, Tasso, Alfieri) avranno il demerito di non saper portare più avanti „. (*La poesia di D.*, cit., 194). Ad istituire così frequenti e così sfavorevoli confronti fra la letteratura italiana e quella dei maggiori popoli d'Europa, il D. S. si sentì a mio avviso provocato per gusto di contraddizione, dalla ottusa xenofobia di coloro che lui profugo in Torino venivano accusando di commercio intellettuale cogli stranieri. Provocato, cioè dalle accuse cui rispondeva in questo brano di una lezione inedita: " Eccoti altri che hanno pretensioni più serie e ti fanno di quelle obbiezioni, che hanno l'aria di atterrare un uomo e farlo polvere. Per esempio, io non sono italiano; io ho commesso il peccato imperdonabile di studiare il tedesco e di comprendere la scienza non solo come si trova in Italia, ma come si trova nel mondo civile. A questo ragguaglio il paese più sapiente è quello degli Ottentotti, se vera la tradizione che capitato colà un viaggiatore, quei sapientoni lo guardarono con tanto d'occhi, facendo le alte maraviglie; perchè nella loro sapienza s'immaginavano che non vi fossero altri uomini che gli Ottentotti. In questo modo gli Ottentotti sono, se volete, i più patrioti del mondo; ma permettetemi che io aggiunga i più asini del mondo e un'asineria che io non posso desiderare se non a quelli che si contentano di essere chiamati gli Ottentotti d'Italia „. (*Beatrice*, ed. cit., a cura di Gerardo Laurini, pag. xli). — L'aspra citazione della *Merope* (pag. 260) alfieriana risponde poi in particolare a tutti quei numerosi critici che tentando il confronto degli omonimi lavori drammatici del Maffei, del Voltaire e dell'astigiano concludevano in generale quella del Voltaire esser la tragedia più difettosa, quella dell'Alfieri la migliore: " l'Alfieri, pur giovandosi delle innovazioni del Maffei alla favola d'Igino, le ha tutte migliorate, rendendole più verisimili. Egli inoltre ha reso più semplice, rapida e naturale l'azione, sopprimendo i personaggi secondari, dando maggior verità al carattere degli altri e mantenendo sempre vivo colla potenza del dialogo, il contrasto degli affetti „. Questi elogi fatti di generalità e fatti apposta per irritare il D. S. erano frequentissimi, come ricorda A. Zardo, *Merope* in *Rassegna nazionale*, t. cIII (1.° ott. 1898).

IV.

TRADUZIONI E TRADUTTORI.

LA DIVINA COMMEDIA, VERSIONE DI F. LAMENNAIS, CON UNA INTRODUZIONE SULLA VITA, LE DOTTRINE E LE OPERE DI DANTE.[1]

Ecco un nuovo lavoro intorno a Dante. È il testamento del Lamennais, interrotto dalla morte[2] (Introduz., pag. CXVII).

Credevo impresa piuttosto disperata che difficile una traduzione di Dante in francese; il Lamennais ha fatto un

[1] Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nella rivista *Il Cimento* di Torino, serie III, anno III, vol. VI, luglio 1855, pagg. 3-15. *(ed.)*

[2] Apparve fra le opere postume di F. Lamennais, pubblicate secondo il voto dell'autore da E. D. Forgues, Parigi, Paulin e Le Chevalier, 1856, in-8°. A. Blaize nell'epilogo all'epistolario del Lamennais scrive narrandone gli ultimi anni: "Sa pensée se fixa ensuite sur la grande épopée du Moyen-âge, vers la quelle il s'était toujours senti attiré par quelque chose de commun dans la destinée avec le poète florentin. Comme Dante, Lamennais avait été guelfe avant d'être gibelin ... Comme Dante, il mangea le pain amer de l'exil sur la terre étrangère.... Comme Dante, Lamennais exposa les ennemis de sa patrie au pilori de l'histoire, mais il n'y eut rien dans ses haines qui lui fût personnel. Comme Dante il passa ses dernières années dans la tristesse, il eut des jours d'angoisse, mais une fermeté inébranlable le soutint toujours dans le rude combat de la vie„. Nell'*Introduzione* sentiva di aver messo molte delle proprie angoscie e forse la comprendeva in quelle parole al Forgues che Giuseppe Montanelli ed altri testimoni dell'ultima ora (27 febbraio 1854) hanno raccolto: "Soyez ferme, on essayera de vous circonvenir; publiez tout sans changer ni retrancher„ (*Œuvres inédites* di F. Lamennais. Paris, Dentu, 1866, II, pagg. 356, 358, 379; cfr. A. Roussel, *Derniers jours et mort de Lamennais - Récits de temoins,* in *Revue de Fribourg,* 1912). Ernesto Renan, discorrendo delle opere postume del Lamennais e distinguendo in esse due uomini diversi, il grande pensatore sincero e l'oratore trascinato talvolta verso la declamazione, attribuisce a quest'ultimo l'introduzione alla *Commedia,* lavoro poco in armonia coi di lui studi e attitudini: "il rétore domina nella prefazione del Dante„. E continua con osserva-

miracolo di lavoro: ha costretto la lingua francese a ubbidire Dante. È una versione letterale; e, in questa maniera di tradurre, la lettera per lo più uccide lo spirito; oltrechè la ti dà il significato, di rado la poesia. Ma la nuda lettera sotto la penna del Lamennais diventa pensiero ed immagine, colore e musica. Quel sostituire parola a parola è fatto con tanta intelligenza del testo, e con tanto scrupolosa esattezza, che il pensiero si trasmette limpidamente dall'una nell'altra lingua. [1] Questo è già molto, chi pensi quanto Dante sia di difficile intendimento anche ad un italiano. Ma questo è merito volgare allato al rimanente. Innanzi al Lamennais non istà già la parola italiana, a cui cerchi l'altra che le risponda, ma il pensiero tutto intero e vivo, che trapassa in francese co' suoi accessorii, col suo colorito, con la sua armonia; e questo ei fa senza sforzo, senza frasi, con tanta evidenza e con un fare sì naturale,

zioni che s'accordano con quelle del De Sanctis: "Il est fâcheux que Lamennais, en traduisant la *Divine Comédie*, se soit cru obligé de joindre à sa traduction des considérations appartenant à l'histoire littéraire, avec laquelle il n'était point familier, et toute une philosophie de l'histoire qui a le tort grave de dégénérer souvent en lieux communs. Préoccupé d'un certain nombre de motifs d'amplification, qu'il prend pour des généralités, il ne voit pas les nuances infiniment diversifiées de ce qui est, encore moins de ce qui a été„ (*Revue des Deux Mondes*, agosto 1857, pagg. 789-790). Il De Sanctis è assai più indulgente dei critici francesi e per la versione e per l'introduzione. Il Saint-René Taillandier scrive: "La traduction de M. de Lamennais est bien loin d'être irréprochable. Tantôt littérale jusqu'à la barbarie, tantôt s'éloignant du texte sans nécessité, on dirait une ébauche à laquelle l'auteur n'a pu donner la dernière main. Les contre-sens même n'y manquent pas, et d'inexplicables étourderies viennent souvent arrêter le lecteur„ (*Dante Alighieri et la littérature dantesque en Europe*, in *Revue des Deux Mondes*, 1 dicembre 1856, pagg. 516-517). Sulle opere postume in genere: Ch. Wofste, in *Revue générale de Bruxelles*, 1867, 1. E sulla versione: C. De Foucher in *Revue contemporaine*, 1856, t. 25; 1857, t. 34; Marc Monnier in *Revue de Paris*, 1857, 1; un articolo *The abbé Lamennais on Dante*, in *The Westminster Review*, ott. 1866. Il Lamennais aveva già trattato di Dante e del divino poema nell'*Esquisse d'une philosophie*, Parigi, Pagnerre, 1840, t. III, 387-390. (*ed.*)

[1] Salvo pochi casi, come: "Nous voyons.... les choses qui sont loin, autant que les éclaire le souverain Maitre„. Il traduttore non ha ben compreso il verso:

Cotanto ancor ne splende il sommo Duce. (*Inf.*, X, 102).
(*N. d. A.*)

che quel pensiero ti par nato in francese; cosa mirabile! è una traduzione potentissima ed insieme strettamente letterale. Con la sapiente collocazione delle parole, con l'audacia delle inversioni egli ti crea una specie di prosa ritmica, che simula l'armonia dantesca; con ardite elissi, con tragetti e scorciatoie ed uso maestrevole di particelle serba tutto il nervo e la brevità della maniera dantesca. Dante dice cose profonde in immagini vive e spesso con semplicità; la metafisica stessa di sotto alla sua penna esce statua; alla qual perfezione plastica si alza non di rado il Lamennais, fatto despota della sua lingua, ma despota intelligente. E si è con molto accorgimento aiutato dei primi classici francesi, tal che nel colore e nel giro senti un sapore di antico, che ti ricorda Amyot e Montaigne. Ma per non rimanere sui generali, io voglio raffrontare questa versione con quella pur letterale del Brizeux, e scelgo alcuni esempi nel canto di Ugolino:

Ce pécheur détourna sa bouche du féroce repas.

Eccetto il "détourner„, che è ben diverso dal "soulever„ qui il senso vi è esattissimo: ma niente altro. La poesia è fatta prosa e prosa familiare: è Dante in vesta da camera: una vista di tant'orrore è espressa con quel tono di conversazione, onde altri direbbe: — Andiamo a passeggiare o a desinare. — Bene altrimenti il Lamennais:

De l'horrible pâture ce pécheur souleva la bouche.
(*Inf.*, XXXIII, 1).

Quanta proprietà in quel "pâture„, che ti risveglia nella mente la natura di quel pasto, atto bestiale (*Inf.*, XXXII, 133), come dice più sopra il poeta! E nell'ordine delle parole e nell'armonia che ne nasce, non sentite qualche cosa d'insolito? La fantasia del Lamennais è percossa dall'orrore; non è solo il significato, ma l'impressione di Dante, che rivive nella sua traduzione. Seguitiamo il paragone:

Brizeux.	Lamennais.
Puis il commença en ces termes.	Puis il commença.
Ma tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler.	Mais, à t'entendre, bien me parais-tu florentin.
Tu dois savoir.	Sache.
De quoi as-tu coutume de pleurer?	De quoi pleureras-tu?
Tu es bien cruel.	Bien cruel es tu.

Je me sentais devenir de pierre.	Je fus pétrifié.
Je vis sur quatre visages l'aspect que je devais avoir.	Sur quatre visages je vis mon propre aspect.
Gaddo se jeta et s'étendit à mes pieds.	Gaddo tomba étendu à mes pieds.
Quand il eut ainsi parlé.	Cela dit.
Il reprit le misérable crâne, où ses dents, comme celles d'un chien furieux, entrèrent jusqu'à l'os.	Et renfonça les dents dans le crâne misérable, qu'il broya, comme le chien broie les os.

(*Inf.*, XXXIII, 4-78).

È la traduzione[1] di uno scolare corretta dal maestro. I francesi nell'esprimere la stessa cosa s'incontrano nelle stesse parole e frasi, ciò che rado avviene presso gl'italiani per ragioni che non accade qui dire. I due traduttori si rassomigliano tanto ne' vocaboli e nelle locuzioni, che il secondo lavoro sembra la stessa prima versione rifatta ed emendata. In apparenza non ci ha che piccoli mutamenti; ma là è tutto lo stile: parole proprie sostituite alle frasi "devenir de pierre„; forme di dire brevi e dirette in luogo d'inutili giri "tu dois savoir„ — "De quoi as-tu coutume de pleurer?„ — "l'aspect que je devais avoir„ — "quand il eut ainsi parlé„, ecc.; collocamento di parole secondo l'immaginazione e l'affetto, come: "bien cruel es tu„ — "le crâne misérable„, ecc.; squisita arte nell'espressione delle idee accessorie, come: "la douleur désespérée, qui, seulement d'y penser, m'oppresse le cœur avant que je parle„ (il Brizeux dice: "m'oppresse le cœur en y pensant et avant que je parle„); come: "à t'entendre, bien me parais-tu florentin„ (il Brizeux dice: "tu me sembles vraiment florentin, quand je t'entends parler„); un'armonia poetica che ti fa risonare nell'orecchio l'energia aspra di Dante: "qu'il broya, comme le chien broie les os„

che furo all'osso, come d'un can, forti. (*Inf.*, XXXIII, 78).

Aggiungi una certa sanità e castità di forma, remota da ogni liscio e da ogni gonfiezza. Non è bellezza tanto delicata, non gradazione di affetto, che sfugga all'occhio del traduttore. Ugolino, intravvedendo confusamente in sogno nel lupo e ne' lupicini la sorte sua e de' suoi figliuoli, chiama quegli animali con vocabolo umano: "lo padre e i figli„

[1] La versione del poeta Augusto Brizeux (1806-1858), lodata dal Labitte sulla *Revue des Deux Mondes*, 1.° nov. 1840, fu pubblicata a Parigi, dallo Charpentier, nel 1842. Cfr. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, X, 212. (*ed.*)

(*Inf.*, XXXIII, 35). "Fatigués me paraissaient le père et les fils„, traduce egregiamente il Lamennais: ed il Brizeux dice prosaicamente: "le loup et ses petits me parurent fatigués„. Non ha sentito quanto strazio è lì in quel "padre„ e "figli„, parola a doppia faccia, che ci mostra ciò che vede Ugolino e ciò che la visione gli annunzia. E poco appresso: "pour nous regarder ainsi, mon père, qu'as-tu?„ Dante dice:

Tu guardi sì, padre, che hai?

A questo linguaggio dell'affetto, dove tutto è impressione, ed il legame logico è cancellato, il Brizeux sostituisce una forma discorsiva, una specie di *post hoc, ergo propter hoc,* ma stupendamente il Lamennais: "Père, comme tu regardes! Qu'as-tu?„

La versione è preceduta da una introduzione sulla *Divina Commedia,* divisa in otto capitoli. Gli ultimi tre sono una esposizione del poema nel suo significato generale e delle sue parti. E i primi cinque? È già lungo tempo, che si ripete: — La letteratura è l'espressione dell'individuo e della società. — E però non c'è critico oggi che non creda suo obbligo di farti a proposito di un lavoro letterario la storia dell'autore e de' suoi tempi. Il Lamennais si è messo per questa medesima via; e nel primo capitolo ti fa uno schizzo della storia del mondo dalla caduta dell'impero romano infino ai nostri giorni; in altri due ti parla di Dante e delle sue opere; e ne' due ultimi delle dottrine filosofiche e politiche del poeta. Insomma questi cinque capitoli sono una risposta alla dimanda: — Qual è il contenuto o la materia del mondo dantesco? — Nella critica antica questa parte o non vi aveva luogo, o vi era a curiosità, collezione di fatti e di notizie. Ella guardava agli artifizi esteriori dello scrivere, a qualità spesso accidentali, che innalzava a dignità di regola; la materia, il contenuto era per lei un indifferente: o ne toccava per mera erudizione. Prendete i giudizi famosi sulla *Gerusalemme liberata,* leggete il giudizio dello stesso Tasso. Unità d'azione, semplicità della favola, il decoro, il costume, l'affetto, e più l'elocuzione che allora chiamavasi "stile„ e la lingua, ecco di che si occupava quella critica. Un moderno al contrario, se ti dee giudicare del Tasso, ti farà la storia delle Crociate, ti discorrerà degli elementi che vi entrano, della natura di questi elementi, ecc.; se ti dee giudicare di Dante, ti parlerà della sua vita, e

di guelfi e ghibellini, e di papa ed imperatore, e di Aristotele e San Tommaso. La materia che nell'antica critica era un accessorio, qui diviene il principale. L'antica critica era rettorica; la moderna è storia di fatti e di dottrine. Ora la rettorica e la storia, cioè le leggi generali e gli elementi sociali, sono cognizioni preliminari che possono servir di base ad un lavoro critico, ma non sono ancora la critica. La rettorica ti dà la pura forma, e, segregata dal soggetto, degenera in regole astratte, spesso arbitrarie e accidentali, sempre estrinseche: la storia ti dà il puro fatto, il contenuto astratto della poesia, la materia grezza e inorganica, comune a tutti i contemporanei. Le idee e le passioni, per esempio, che sono il fondo della *Divina Commedia*, noi le troviamo in ser Brunetto Latini, nel Cavalcanti, e in molte leggende di quel tempo. Perchè elle solo in Dante sono immortali? Perchè quella materia Dante solo ha saputo lavorarla e trasformarla, facendo di un confuso e meccanico aggregato una vivente unità organica. Adunque la quistione critica fondamentale è questa: posti tali tempi, tali dottrine e tali passioni, in che modo questa materia è stata lavorata dal poeta, in che modo quella realtà egli l'ha fatta poesia? Il Lamennais non ha neppure sospettato il problema. I suoi cinque capitoli sono gli antecedenti, il semplice "dato„ del problema rimaso intatto: la materia astratta del poema è fatta prosa; il mondo dantesco smembrato. La critica è la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa dal gusto. Ella non deve dissolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unità divenuta ragione, coscienza di sè stessa. Quando, per esempio, il Manzoni dopo avermi posto in iscena don Abbondio o Federico Borromeo, interrompendo la narrazione, si ferma a descrivere il loro carattere e l'influsso che ebbe su di essi il tempo in cui vissero, il lavoro cominciato dal poeta è continuato dal critico; quella seconda parte è lo stesso Abbondio o Federico creato prima dal genio e rifatto dopo dalla riflessione, il poeta che, tranquillati gl'impeti della fantasia, si raccoglie in sè stesso, e ripensa con coscienza quello che ha creato: elemento prosaico che distingue il romanzo dalla poesia pura, che il Manzoni ha introdotto quasi sempre con giusta misura, che nel Balzac valica ogni termine e spesso assorbisce in sè la poesia. La critica dunque non è nè

assoluto pensiero, nè assoluta arte, e tiene dell'uno e dell'altra; è la stessa concezione poetica guardata da un altro punto. Dio crea l'universo, il filosofo è il critico di Dio; la vera filosofia è la creazione ripensata o riflessa: la vera critica è la creazione poetica che si ritorna o si ripiega in sè stessa. Ma perchè ciò sia possibile, il critico dee cogliere la quistione nella sua essenza, la materia poetica nella sua successiva formazione ora simbolo, ora persona, qui carattere o passione, lì idea o sentimento o immagine. Il Lamennais al contrario fa come certi storici, che credono di darti un concetto filosofico della storia, scrivendo capitoli della religione, delle istituzioni, delle arti, delle scienze, ecc., non comprendendo che questi elementi debbono far parte della narrazione e comparire nel seno stesso de' fatti in reciprocanza di azione, a volta a volta motori e mossi; questo astrarli dall'azione è un cavarli fuori della vita o della storia, e ridurli a nudi concetti. Così il Lamennais, volendo spiegarci la poesia dantesca, in luogo di riprodurre come critica quella immagine che il poeta ha dato fuori come arte, comincia dall'annullarla, dal dissolvere con un soffio quella magnifica creazione in elementi sparsi: religione, politica, morale, filosofia, avvenimenti, ecc. Egli non ha preso la penna, dopo letto, e caldo ancora della lettura. Siccome non si può pronunziare il nome di Dante che non ci si risvegli nella mente una moltitudine di comentatori e di comenti, de' quali ciascuno ha sciolto la *Divina Commedia* in brani e frammenti; l'illustre scrittore avendo innanzi più gl'interpreti che il poema, non ha saputo resistere a quell'impulso, ed ha voluto anch'egli dar la sua mano a questa specie di decomposizione chimica dell'universo dantesco: così, invece di una esposizione animata e drammatica, ci ha dato dissertazioni dichiarative. Non di meno questa sorta di lavori hanno pure la loro utilità: essi servono immediatamente all'intelligenza del poema; e per indiretto giovano pure alla critica, raccogliendo e fermando i fatti, sui quali dee esser fondata. Una volta entrato in questo ginepraio, il Lamennais vi ha sparso la luce della sua intelligenza? Ha vedute tutte le questioni importanti? le ha determinate? le ha risolute? Insomma, ha voluto egli fare un lavoro serio? Ecco che cosa è, a mio avviso, un lavoro serio: abbracciare il contenuto della *Divina Commedia* tutto intero e scioglierlo con precisione in tutti i suoi elementi;

scartare le questioni accessorie o frivole o pedantesche, su cui si sono scritti volumi; stabilire le questioni essenziali ed ordinarle in modo che rispondano a' successivi momenti del mondo dantesco; quelle che sono oramai fuori di ogni contestazione esporre lucidamente come risultati già ottenuti: le altre chiarire e determinare. Questo lavoro serio non è ancora fatto, e, dopo letto il Lamennais, debbo a malincuore ripetere: — Non è fatto ancora. — Quando lo Schelling diceva che ci sarebbe a fare una scienza dell'universo dantesco,[1] egli intravedeva un tale lavoro: questa scienza è ancora un desiderio. Un lavoro analitico di questo genere suppone che nella mente preesista già la sintesi dantesca; ora il Lamennais vi si è messo senza aver chiara innanzi una concezione qualsiaisi dell'unità dantesca. Quindi egli procede a tentoni; alcune parti tratta inutilmente, trattate già, e bene, da altri; alcune quistioni importantissime risolve con un sì e no, con leggerezza; e quando talora mostra di voler dire alcuna cosa di nuovo, mentre noi guardiamo quel pezzo di cielo, già ci si oscura dinanzi. Allorchè io veggo un argomento trattato da uno scrittore, soglio farmi questa domanda: — In quale stato era prima questo argomento? che cosa è divenuto? — Ebbene le quistioni intorno a Dante rimangono ancora le stesse: il Lamennais vi è passato, e non vi ha lasciato alcuna orma. A che scrivermi una vita di Dante? Poteva rimettere il lettore a Cesare Balbo, o anche al Villemain (*Cours de littérature française* cit., I, 296-317), che lo ha guardato da un lato solo, ma bene. La vita di Dante, come storia de' suoi casi, è una parte già esausta della materia, e se pure vi è qualche quistione di fatto ancora mal ferma, come il tempo in cui cominciò la *Divina Commedia*, il Lamennais non se n'è dato briga: egli ha raccolto fatti notissimi. La vera vita di Dante, che rimane a fare, è la storia della sua anima, è il determinare il suo ingegno, il suo carattere, le sue passioni: è il fare di prospetto un ritratto che gli scrittori finora ci presentano di lato. Questa è la parte nuova della materia: il Lamennais non l'ha veduta. A che farci un indice ragionato delle sue opere? Parlarci del *Convito* significa esporci

[1] Reminiscenza, forse, di questo passo dello Schelling: "und sie (die göttliche Komödie) als eine eigne Welt auch ihre eigne Theorie fordert„ (*Opere*, ediz. cit., V, 152-153; *Opere* del Niccolini, III, 263). (*ed.*)

la poetica di Dante. Parlarci della sua lirica significa mostrarci la prima forma sotto la quale apparisce il suo ingegno poetico, ecc. Queste sono le parti della quistione non tocche; tutto l'altro è tritume. Ci era egli bisogno del Lamennais per sapere che il canto è naturale all'uomo, e perciò la poesia è la parola cantata, cosa che egli amplifica con un po' di rettorica (Introduz. pag. xx), come se non fosse questa una di quelle verità, che si debbono oramai accennare come risultati senza fermarvisi più che tanto? Ci parla del misticismo dell'amore dantesco. In verità non ne valeva la pena, dopo Opitz ed Ozanam. Si è troppo abusato di questa parola. Ciò che più importa è il mostrarci sotto quel misticismo la profonda realtà della passione, che comunica a quello il movimento e la vita. S'imbatte in una questione capitale, nel simbolismo politico, nel sistema del Rossetti. L'autore lo accetta, più affermando che dimostrando senza tener conto delle gravi obbiezioni di Schlegel,[1] e riproducendo alcune triviali osservazioni del Rossetti e dell'Aroux (*ivi*, pagg. xxii-lix). Eppure non era qui luogo a dir sì e no. Ben era degno dell'ingegno di Lamennais entrare risolutamente in quella questione e farla finita, sceverando il vero da tutte le esagerazioni, a cui l'amor di sistema ha sospinto il comentatore italiano e il francese che hanno ridotto la *Divina Commedia* ad una sciarada politica. Nel capitolo primo e nel quarto e nel quinto vediamo qualche nuovo orizzonte: lo stile è più colorito e animato. Se non che l'autore vi si è posto con certe preoccupazioni, guardando più ai nostri tempi che a Dante. Nella civiltà moderna entra come fattore il solo elemento cattolico ed il germanico, o anche l'elemento latino? (*ivi*, pag. ix). Il cattolicismo può stare con la libertà? (*ivi*, pag. xlii). Il papato è stato favorevole alla libertà italiana? (*ivi*, pag. xxxix). Quistioni gravissime senza dubbio: ma qui la *Divina Commedia* non è più il principale, ma un'occasione, di cui si vale il Lamennais per gittare prima di morire la sua ultima parola nelle appassionate discussioni che ci agitano al presente. Ed essendo quistioni incidenti, non è

[1] Guglielmo Schlegel, nell'articolo *Dante, Petrarque et Boccace à propos de l'ouvrage de M. Rossetti*, in *Revue des Deux Mondes*, 1836, VII, 400-418. È raccolto col titolo: *Le Dante, Petrarque et Boccace justifiés de l'imputation d'hérèsie et d'une conspiration tendant au renversement du Saint-Siège*, in *Œuvres écrites en français*, ediz. cit., II, 306-332. (*ed.*)

meraviglia che elle non sieno trattate in quel modo definitivo che toglie l'adito alla replica: sono piuttosto sfoghi d'animo indegnato contro il triste presente, che ragionamenti fatti con uno scopo serio. Per dir breve ei mi pare che la morte abbia tolto a Lamennais di meglio determinare il suo disegno, di ordirne con più accuratezza le fila e di dare alle questioni quel compiuto sviluppo, quel non so che di finito, che ci fa dire: — Ecco una verità messa in sodo. — Ma se al suo lavoro manca quel vedere da alto e da lungi, che ci fa addentrare in un soggetto ed afferrarne tutte le parti vive, non vi desìderi mai alcuna dote esterna di stile, chiarezza, efficacia, splendore. L'esposizione, per esempio, della dottrina scientifica, su cui è edificato il paradiso dantesco (Introduz., pag. XXXIII), è fatta con molta lucidezza, pregio che manca a Göschel,[1] quantunque il suo lavoro intorno allo stesso argomento sia assai profondo e determinato. Il carattere proprio della *Divina Commedia*, di riassumere il passato ed accennare all'avvenire, è espresso con una vivacità e giovinezza d'impressione, che par non credibile, chi pensi all'età dello scrittore. " Ce poëme est à-la-fois une tombe et un berceau: la tombe magnifique d'un monde qui s'en va, le berceau d'un monde près d'éclôre: un portique entre deux temples, le temple du passé et le temple de l'avenir „ (*ivi*, pag. XII). L'osservazione non è nuova e per parlar de' francesi, essa è stata fatta dal Labitte;[2] ma il Lamennais l'ha trovata lui, e l'ha espressa con la freschezza della

[1] Il Göschel è per eccellenza l'interpretatore mistico della *Commedia* che egli esponeva nelle riunioni dell'Associazione evangelica di Berlino fin dal 1853. La seconda delle lezioni pubbliche da lui tenute, appunto nel 1853, su di una traduzione in versi sciolti del XXXIII del *Paradiso*, si intitolava: *L'ultimo canto del Paradiso sulle più alte sommità dell'Empireo, ossia l'ultima foglia delle cento foglie*. Il SAINT-RENÉ TAILLANDIER lo chiama un " brillant songeur „ (*Revue des Deux Mondes*, 15 agosto 1853; cfr. G. A. SCARTAZZINI, *Dante in Germania*, Milano, 1881, I, 94-95, 101, 110). (*ed.*)

[2] In questo brano, parmi: " Le poète avait fait de la vision son inaliénable domaine; c'etait une forme désormais fixée en lui, et qui ne devait pas avoir d'épreuves nouvelles.... Sur la pente rapide qu'elles descendaient, comment les générations qui succédèrent à l'Alighieri auraient elle pris désormais un intérêt autre que l'intérêt poétique à ces questions du monde futur ainsi résolues par des visionnaires „ (*La D. C. avant Dante*, in *Revue des Deux Mondes*, XXXI, pag. 741). (*ed.*)

prima impressione, dandole una forma splendida che la fissa nella memoria.

In questi cinque capitoli adunque l'autore ci dice qual è il poeta, e quale la materia su cui lavorò. Ma non dimentichiamo che questo, a cui i moderni dànno tanta importanza, non è se non materia morta, ossa sparse che attendono ancora il soffio della vita per comporsi a quella unità, che dicesi uomo. Non siamo entrati ancora nel tempio dell'arte. Non vi è ancora critica. In che modo Dante ha lavorato questa materia e fattone un mondo? Qui sta il nodo del lavoro. Se il Lamennais lo avesse trovato, ecco che cosa sarebbero stati i suoi cinque capitoli. Le dottrine filosofiche e politiche a' tempi di Dante erano penetrate in tutte le parti del vivere sociale, e costituiscono ciò che dicesi il mondo cattolico; era la realtà su cui lavorava il filosofo ed il poeta: onde nacque una filosofia tutta propria, che il Ritter chiama a ragione filosofia cristiana,[1] ed una poesia diversa dall'antica. Il Lamennais dunque, in luogo di dirci in astratto le dottrine di quel tempo, ci avrebbe presentato innanzi un mondo vivente, incarnazione di quelle idee; ed avrebbe delineato i caratteri essenziali di quel mondo, e le sue qualità estetiche, il suo ideale vago ancora ed in germe, mostrantesi qua e colà in tratti sparsi e fuggevoli nelle "leggende„, e destinato a dispiegarsi secondo sua natura, quando cadrà sotto l'occhio di un uomo che lo comprenda e lo senta. Ecco l'uomo: quel mondo diviene arte, diviene la *Divina Commedia*. E qui l'autore, toccato di volo de' suoi casi, ci avrebbe mostrate le qualità poetiche del suo ingegno, il suo carattere, ed il potere che ebbero sul suo animo le sue sventure e le sue passioni. Determinate così le qualità essenziali dell'argomento e dell'ingegno che lo tratta, si sarebbe avuto il vero "dato„ del problema: posto il "tale argomento„ ed il "tale artista„, in qual guisa quella materia è stata lavorata? Avendo l'autore esposto gli antecedenti del problema, io ho potuto mostrare come quella esposizione avrebbe dovuto condursi; ma quanto al problema, non un sol vestigio; egli non ne ha sentore, lo

[1] Augusto Enrico Ritter (1791-1869), nelle due opere *Storia della filosofia cristiana* (1841) e *Considerazioni generali sull'idea e sullo sviluppo storico della filosofia cristiana* (1851). Sul Ritter e la filosofia cristiana, vedi l'articolo di P. Rollet, in *Revue des Deux Mondes*, dicembre 1851. *(ed.)*

salta a piè pari; e però io non dirò in che modo, a parer mio, si sarebbe dovuto risolvere, poichè non presumo già di sostituire me all'autore. Dirò solo che, non essendosi egli collocato a quest'altezza, i tre ultimi suoi capitoli non possono essere e non sono che un sommario delle tre cantiche. Il contenuto esposto innanzi, come semplice fatto, che dovrebbe ora riapparire come fatto poetico, è dimenticato; quei cinque capitoli gli è come se non fossero; egli rifà un simulacro di parte generale, gittando osservazioni sulla immortalità dell'anima (Introduz., pag. LXVII), sulla eternità delle pene (*ivi*, pagg. LXIX, LXXXVIII, LXXXIX), sulla predestinazione, ecc., che non hanno alcun legame col rimanente, nè alcuna applicazione. Viene il sommario, cioè a dire, una esposizione analitica delle tre cantiche. Che cosa è questa? Senza una concezione del poema e di ciascuna cantica altro che vaga e confusa, senza un centro ed un punto di partenza, il critico segue il poeta passo passo: trasanda alcune cose che gli sembrano indifferenti o poco notabili, si ferma a certe altre che gli paiono belle. È la critica alla maniera del Ginguené,[1] del Sismondi,[2] del Bouterwek,[3] una critica di particolari: è un viaggio in cui si segue ogni svoltata della strada senza scopo e senza disegno: si osserva questo, si ammira quest'altro, e non giungi mai a tale altezza che tu intenda "del cammin la mente„ (*Purg.*, III, 56) secondo l'ardita metafora dantesca. Questo genere di critica a spizzico ed a bocconi è il *non plus ultra* della scuola antica; il Laharpe[4] in Francia ce ne ha pôrto splendido esempio.

[1] Pietro Luigi Ginguené (1748-1816), nella sua *Histoire littéraire de l'Italie*, compiuta e pubblicata postuma da Francesco Salfi. Vedi in *Antologia* di Firenze, 1823, 4; 1824, 2. (*ed.*)

[2] Sismondo de Sismondi (1772-1842), ginevrino ma di origine italiana, scrittore francese ma anche collaboratore del *Conciliatore* e sempre volto col pensiero alla storia d'Italia. Monnard, *M. De Sismondi historien*, in *Bibl. Universelle*, 1842, t. XL: Saint-René Taillandier in *Revue des Deux Mondes*, genn. 1862; *Ginguené and Sismondi's, Literary history of Italy*, in *The Quarterly Review*, aprile 1814. (*ed.*)

[3] Federico Bouterwek (1766-1828), poeta e filosofo, autore di una *Storia della poesia e dell'eloquenza dopo la fine del secolo XIII* (Gottinga, 1801-1819, 12 vol.). (*ed.*)

[4] Gian Francesco di Laharpe (1739-1803), dimenticato per le liriche, per le versioni e per le tragedie, ebbe fortuna grande col *Cours de littérature* (1799, 9 vol. in-8°), ristampato più volte insieme colla *Philosophie du XVIII siècle* (1805, 2 vol. in-8°). Il De Sanctis non lo ammirava certo soverchio: vedi *Saggi*, ed. Treves, I, pagg. 176-177, nota 1. (*ed.*)

Ma in questo campo quanto cammino vi ha fatto il Lamennais! Nella scuola antica la impressione di rado serbavasi spontanea ed ingenua, falsata come era dalla rettorica, da regole preconcette, da gusto fattizio e di convenzione, da una certa pedantesca acutezza, che, non contenta delle bellezze semplici e caste che si offrono naturalmente allo sguardo, si compiaceva delle sottili interpretazioni, e per troppo abbellire il testo, lo adulterava e lo gonfiava. Il Lamennais è libero da ogni preoccupazione, e si affida alla squisitezza del suo sentire ed alla finezza del suo gusto. Ecco in che modo procede. Fatto in pochi tratti il disegno del luogo, si gitta appresso al poeta, e via innanzi, narrando, compendiando. In questo rapido sunto, dove trovi di necessità molte lacune, quando si avviene in qualche cosa che lo tira a sè, si arresta come invaghito, e riferisce per intero il luogo. Poi tutto caldo della impressione ricevuta, esce in esclamazioni ammirative, gittando qua e là un tesoro di osservazioni delicatissime, che sono la parte nuova di tutto il lavoro. Veggasi tra l'altro ciò che nota del Farinata (Introduz., pag. LXXV), e Guido da Montefeltro (*ivi*, pag. LXXXII). Egli ha compreso benissimo la maniera serrata e rapida del poeta, quel suo dipingere a larghi tratti, il gran numero d'idee accessorie che sa risvegliarti nella mente, la varietà de' sentimenti e caratteri, la sua arte di preparare e graduare. Nessuno meglio di lui sa estimare tanta forza congiunta con tanta semplicità, tanta determinazione con tanto di vago e di fluttuante.

Vi sono osservazioni che quantunque si riferiscano a questo o quel luogo, nondimeno hanno un valore più generale e sono le più preziose. Così parlando di Farinata sappiamo in che modo il poeta dipinge i suoi personaggi: "Pas une réflexion; quelques larges coups de pinceau, un bref dialogue dont chaque mot met à nu le fond de l'âme, et le tableau est complet„ (*ivi*, pag. LXXV). A proposito di Ser Brunetto, l'autore ci mostra il lato "umano„ della *Divina Commedia*; "sous le damné on retrouve encore l'homme. Qui aurait pu supporter, sans cela, l'affreux récit de tous ces supplices? Il n'eût produit qu'une impression de dégoût et d'horreur, et le livre serait tombé des mains„ (*ivi*, pag. LXXIX). Oderisi dice:

> La vostra nominanza è color d'erba
> Che viene e va.... ecc. (*Purg.*, XI, 115).

L'autore prendendo occasione da questo ci mostra una delle qualità più spiccate delle anime purganti, la calma nelle pene, "contente nel fuoco„ (*Inf.*, I, 118), come le chiama Dante. "Oderisi ne dit point "notre renommée„, mais "votre renommée„. Dans le monde où il se purifie avant de monter vers Dieu, le monde qu'il a quitté ne le touche plus: il le voit ainsi que le verrait un habitant d'une autre sphère, sans passions et sans illusions, avec pitié calme; et ce calme, au milieu de souffrances désirées, aimées comme la condition nécessaire du bien infini qui les suivra, forme le caractère principal de l'état des âmes en cette région intermédiaire. Un seul mot a suffi pour marquer la séparation de deux modes de vie si étroitement liés et si dissemblables„ (Introduz., pag. cv). E poichè la calma di Oderisi è qualità comune a tutte le anime purganti, il Lamennais ha qui intravveduto quello che manca al suo lavoro, e forse la morte gli ha tolto di supplirvi, cioè a dire una concezione generale del *Purgatorio*, e la storia generale delle anime purganti. Ce n'è un semplice schizzo, ed è molto bello. "Le ton de cette cantique contraste profondément avec celui de la précédente. Il a quelque chose de doux et de triste comme le crépuscule, d'aérien comme le rêve. Les violents mouvements de l'âme se sont apaisés. Les peines matérielles y ressemblent à celles de l'enfer, et l'impression en est toute différente. Elles éveillent une tendre pitié, au lieu de la terreur et d'une âpre angoisse. L'âme souffrante non seulement les accepte parce qu'elle en reconnaît la justice, mais elle les désire parce qu'elle sait qu'elle guérira par elles, et que, dans la douleur passagère, elle pressent une joie qui ne passera jamais. De là je ne sais quoi de tranquille, de calme, de mélancolique et de serein. Otez de la vie présente l'incertitude, le doute, la crainte, laissez-y seulement avec ses misères, l'espérance qui les adoucit, et une pleine foi d'atteindre le but que l'espérance nous montre, ce sera le Purgatoire, tel que Dante le peint. Et c'est qu'au fond le Purgatoire, l'Enfer, le Ciel, au degré où nous pouvons en avoir et l'idée et le sentiment, ne sont que les divers états de l'homme sur la terre, le monde où nous vivons, mélangé de vertus et de vices, de jouissances et de souffrances, de lumières et de ténèbres, et qu'en réalité l'autre monde n'en est que l'extension dans une sphère plus élevée et plus large„ (Introduz., pag. xc). Non mancava dunque al Lamennais nè

l'intelligenza del suo lavoro, nè virtù sintetica: ciò basta a mostrarlo. Ma non sono che lampi: queste osservazioni giustissime, che riguardano alcune parti essenziali del *Purgatorio,* stanno come campate in aria, senza premesse e senza conseguenze, e rimangono sterili.

Nè meno da pregiare sono le suo osservazioni particolari. Ce ne ha di comuni o di vaghe, ma ce ne ha di quelle che si possono chiamare scoperte. Egli è il primo che abbia posto mente al significato dell'episodio del Cavalcanti intramesso a quello di Farinata. "Plus cette scène est touchante, plus elle fait ressortir le caractère de Farinata. Elle n'a point existé pour lui: il n'a rien vu, rien entendu, absorbé tout entier dans l'amer sentiment qu'ont réveillé en son âme superbe les paroles de Dante„ (Introduz., pag. LXXV). Nè con minor sagacia ha veduto quanto l'amor di patria vaglia a temperare in Farinata[1] l'asprezza del suo carattere: è orgoglio senza durezza: "Le Poëte, sans altérer le caractère de Farinata, en tempère l'âpreté, en montrant dans l'homme de parti, dans le chef de faction, quelque chose de plus fort encore que la haine: le doux, le saint amour de la patrie„ (*ivi*). Ecco un'altra osservazione delicatissima. Ciascuno ricorda l'ammirabile paragone (*Purg.*, III, 79):

Come le pecorelle escon dal chiuso, ecc.

"Remarquez, dice Lamennais, quel calme, quelle tranquille lumière matinale ces images champêtres répandent sur des lieux cependant consacrés aux pleurs, et comme l'innocence de ces simples et douces et placides créatures se reflète sur les âmes encore malades, encore souffrantes, mais assurées désormais de posseder, au seine d'une éternelle paix, le bien immuable. Ce sont ces secrets rapports, qu'on sent, qu'on n'exprime point, tant les nuances en sont et délicates et fugitives, qui font le charme inépuisable des œuvres du vrai génie„ (Introduz., pag. XCVII). Il Lamennais ha ragione. Questi secreti rapporti il poeta non li cerca, li trova sotto la penna, e il gran critico, che ha pure la sua

[1] È il giudizio stesso del SAINT-RENÉ TAILLANDIER: "Son analyse de la *Divine Comédie* étincelle de beautés du premièr ordre; personne n'avait expliqué aussi poétiquement le dixième chant de l'*Enfer*, la scène de Farinata et de Cavalcanti. Lire ainsi, c'est créer; cette page seule révèle un grand artiste„ (*Dante Alighieri et la littérature*, ecc., art. cit., pag. 517). (*ed.*)

parte di spontaneità, non li pesca, ma li sente nell'atto stesso della lettura.

Certo non tutto è di questa perfezione. Talora trovi impressioni vaghe: l'autore non ha avuta la pazienza di ridurle a qualche cosa di netto e di preciso. Ecco ciò che dice a proposito del "*guarda e passa*,, (*Inf.*, III, 49): "Quelle indignation, quelle colère peserait sur ces damnés d'un poids égal à celui de ce mépris? (Introduz., pag. LXXIII). Conchiude l'esame del Farinata a questo modo: "Si ce ne sont pas là des beautés égales à tout ce que la poésie offrit jamais de plus beau, qu'est-ce donc?„ (*ivi*, pag. XXLVI). Spesso ti dice: — Vedete bene che il poeta sentiva indegnazione, o disprezzo, o ira, o amarezza, ecc. — Tutto questo è una critica a frasi che non ha alcun valore. Alcuna volta si compiace di paralleli; ed io odio la critica a paralleli, di cui tanto si è abusato finora, perchè o ella resta sui generali o ti tira a conseguenze assurde. Quando il Lamennais per esempio (*ivi*, pag. LXIX), e prima di lui Chateaubriand (*Génie du Christianisme*, p. II, lib. III, cap. IX), mi paragonano il Lucifero di Dante col Satana di Milton, e preferiscono questo a quello, non si avveggono che qui il paragone non calza, essendo essi fondati sopra due concezioni essenzialmente diverse; tal che il Lamennais, che è pure così benevolo verso di Dante, ci dice che il vero suo Lucifero è Capaneo (Introduz., pag. LXX). Ma se Dante ha saputo in Capaneo rappresentare così altamente il sublime, che si ammira nel Satana di Milton, e perchè non ha rappresentato con pari altezza il Lucifero? Questo dovea indurre sospetto nel Lamennais che Dante ci avesse avute le sue buone ragioni. Così qual paragone si può istituire (*ivi*, pag. CXI) tra la descrizione che Milton fa della luce (*Parad. perd.*, III, 1 e segg.) e quella di Dante? (*Purg.*, I, 13). Vi è differenza essenziale di situazione, d'impressione, e quindi di stile. Talvolta l'impressione dell'autore è tanto vivace, che oltrepassa la poesia, la continua a suo modo e le aggiunge sentimenti ed immagini che rimangono fuori di lei: non ha più Dante innanzi, ma sè stesso. La poesia è oblio dell'anima nell'oggetto della sua contemplazione; la critica è oblio dell'anima nella poesia. Il Lamennais n'esce fuori, e si abbandona a' suoi sentimenti e sfoga il suo animo troppo pieno di amarezza. Dante dice:

Libertà va cercando, ch'è sì cara. (*Purg.*, I, 61).

Il critico rimane profondamente commosso ad una parola che a lui già presso alla tomba riassumeva tutta la sua vita, sogni di libertà, speranze, brevi gioie, crudele disinganno, fede nell'avvenire indomata. "Hélas!„, prorompe non più il critico, ma l'uomo, "en tous les sens, que sommes nous, que des pauvres misérables, qui vont cherchant la liberté, la liberté de l'esprit asservi aux préjugés et à l'ignorance, la liberté du cœur esclave des passions, la liberté du corps livré aux caprices de maîtres insolents, la liberté dans tous les ordres, dans l'ordre intellectuel, l'ordre moral, l'ordre politique? Qu'est-ce que nos sociétés, que est-ce que le monde, sinon un noir sépulcre, où la tyrannie, sous mille formes hideuses, nous enchaîne avec des ossements?„ (Introduz, pag. XCIII). Non mi dà l'animo di chiamar questo un difetto: non è lo stupido subiettivismo di menti superficiali, incapaci di profondarsi e immedesimarsi nel lavoro che hanno innanzi: è il difetto di una bell'anima, un melanconico ripiegarsi in sè, un ritirar l'occhio talora dal medio evo e guardarsi intorno. Vi sono alcuni tratti di questo genere, che ti stringono il cuore. Papa Adriano, parlando di Alagia, conchiude:

E questa sola m'è di là rimasa. (*Purg.*, XIX, 145).

Il Lamennais soggiunge: "Quelle tristesse dans ce mot simple, bref, qui termine le récit du Pape, comme la vie se termine, par la solitudine et le vide!„ (Introduz., pag. CX). E qual tristo comento dirò io a mia volta; e quanta semplicità in tanta tristezza! Il Lamennais scrivea questo pochi giorni prima di morire. Ed è a dolere che la morte gli abbia impedito di condurre a termine un sì grave lavoro e di darvi l'ultima perfezione: perocchè, lasciando stare le lacune e le parti rimaste imperfette, il suo stile alcuna volta, massime ne' primi capitoli, mi ha aria più di sommario che di esposizione; è una forma abbozzata e provvisoria, che egli certo riserbavasi di determinare. Vecchio, ma di una verde vecchiezza, la morte lo ha colto nell'atto del combattere, militando l'ultimo giorno con la fede ed il vigore de' primi anni: chè pochi possono dire come il Lamennais: — La mia vita è stata tutta una battaglia, una faticosa ed angosciosa battaglia per il bene del genere umano. — Desidero a molti una giovinezza pari a questa sublime vecchiezza del traduttore di Dante.

NOTE.

Segretario e attivo collaboratore del Lamennais nel periodo della traduzione della *Commedia*, era Emilio Ollivier che restò sempre un cultore di Dante. Vedi Em. Terrade, *Etudes comparées sur Dante et la D. C.*, Paris, Poussièlgue, 1904, pag. 103.

Occorre ricordare che la " prosaicità „ (pag. 269) del Brizeux era deliberata: " Parmi — scrive il poeta brettone — che le ampie pieghe mal converrebbero a una figura semigotica. E per questo ho conservato per la prima volta in una versione francese, il taglio ritmico della terzina „. E il suo biografo osserva: " La traduzione del Brizeux aveva per caratteristica di essere di una scrupolosa fedeltà, conservando il più possibile la parola, la frase, la strofe. Il Brizeux tentava per Dante quello che lo Chateaubriand aveva fatto per il Milton. Il procedimento è discutibile. È evidente che due idiomi diversi non esprimono lo stesso significato collo stesso vocabolo nè collo stesso numero di vocaboli; è evidente che piegandosi al giogo ed al parallelismo del parola per parola, volendo seguire con ogni rigore, un tal metodo, si giunge a falsare fatalmente la propria lingua senza ottenere che ella renda nè la forma esatta nè il senso preciso del testo originale. La servilità distrugge la fedeltà. Tuttavia gli inconvenienti di questo genere sono poco sensibili nell'opera del Brizeux; la sua prosa innanzi tutto concisa e di rara energia, conserva certa agilità, qualche libertà di movimento acquistata con uno sforzo prodigioso d'arte e d'ingegno „. C. Lecigne, *Brizeux, sa vie et ses œuvres*, Lilla, Morel, 1898, pag. 201.

Secondo il Terrade (*Etudes* cit., pag. 238) la versione del Brizeux e quella contemporanea del Fiorentino " sono rimaste le più popolari in Francia „.

Questo Oritz già nominato a pag. 225 e qui a pag. 273 direi non poter essere che il Koprsch, sia perchè di un Opitz commentatore di Dante non si ha, nel tempo di cui trattasi, assolutamente notizia, sia perchè a pag. 273 vien messo coll'Ozanam proprio come

ed al medesimo proposito che a pag. 43. I ragionamenti del Kopisch sull'amore, sulla grazia e sulla donna erano stati presi in ampio esame da Luigi Picchioni dapprima in una recensione nel *Giornale dell'I. R. istituto lombardo e Biblioteca italiana*, t. III (1842), pagine 204 e 345; poi nel volume *La Divina Comm. illustrata da A. Kopisch, G. Picci e M. G. Ponta*, Milano, *Classici ital.*, 1846.

Altra volta (pag. 274) il Lamennais considerò Dante come sintesi dell'età di mezzo: " Non metto al disopra delle bellezze di cui abbonda la sua opera nient'altro che l'ingenua semplicità delle epoche primitive, come la si trova, ad esempio, in Ruth. L'eleganza greca gli mancava del pari ma essa era incompatibile col genio, le idee, la lingua del tempo nel quale egli visse. Un uomo non è tutto l'uomo, nè un'epoca tutte le epoche. Un poeta, per potente che egli sia, non può riprodurre che la sua; e la *Divina Commedia* è il Medio Evo tutto intiero „. (Lett. al barone di Vitrolles).

La tristezza che commuove il D. S. nella conclusione del saggio, è la caratteristica del Lamennais. " L'inverno — aveva scritto il solitario vegliardo — mi avvolge delle sue brine, come di un eterno sudario. Lasciate piangere coloro che non hanno più primavera! „ Il Caro lo riassunse in questa definizione: " Una grande tristezza in una grande fantasia „. E il ritratto di Ary Scheffer nel museo di Saint Malo fu detto il ritratto dell' " arcangelo esule „ per l'ineffabile espressione di tristezza e di disinganno. Nella tristezza il D. S. sente la modernità, la crisi religiosa del secolo, mentre la malinconia, nei suoi diversi gradi è per lui caratteristica della aspirazione ascetica così nel suo massimo fervore come nel suo illanguidirsi. " La malinconia è la Musa cristiana, è il male di Dante e de' più eletti spiriti di quel tempo.... ha radice nello spirito stesso del medio evo, che poneva il fine della vita in un di là della vita, nella congiunzione dell'umano e del divino, che è la base della *Divina Commedia*. Le anime del *Purgatorio* sono malinconiche perchè sospirano appresso ad un Bene di cui hanno innanzi la sola immagine nelle pitture, ne' simboli, nelle visioni estatiche. Quei godimenti dell'immaginativa aguzzano più il desiderio. Non basta loro l'immagine: vogliono la realtà; e questo volere, raddolcito alla presenza del simulacro, genera la loro malinconia. Sono prive del paradiso, ma lo veggono in immaginazione e sperano di salirvi quando che sia: perciò sono contente nel fuoco. La condizione delle anime purganti è molto simile a quella degli uomini nella vita terrena: è lo stesso tarlo che li rode. La vita corporale è un velo, un simulacro di quel di là che la fede e la scienza offriva chiarissimo all'intelletto e all'immaginazione; perciò la vita corporale era in sè stessa il peccato o la carne, l'inferno, il vasello o la prigione, dove l'anima vive malinconica: il giorno della morte è per l'anima il giorno della vita e della libertà. Non che profondarsi nel reale e cercare di assimilarselo, l'anima tende a separarsene e vivere in ispirito o in immaginazione, fabbricandosi un simulacro di quel di là a cui spera di giungere: indi la tendenza all'ascetismo, alla solitudine, all'e-

stasi e al misticismo. Questa era la malinconia di Caterina quando dicea: — Muoio e non posso morire. —

La stessa tendenza e la stessa malinconia è nel Petrarca. Anch'egli cerca fabbricarsi ombre e simulacri di Laura, anch'egli cerca l'obblio e il riposo ne' sogni dell'immaginazione. Quando la santa e il poeta s'incontrarono in Avignone, dovettero sentirsi sotto un aspetto parenti di spirito. Il poeta aveva la stessa inclinazione alla solitudine, alla contemplazione, al raccoglimento, all'estasi, alla malinconia. E, se guardiamo all'apparenza, c'era in tutti e due le stesse credenze e le stesse aspirazioni. Quel "muoio e non posso morire„ corrisponde bene a questo grido del poeta:

> Aprasi la pregion ov' io son chiuso,
> E che 'l camino a tal vita mi serra. (*In vita*, LXXII, 20).

Ma qui fiutate la rettorica, e là avete l'espressione nuda ed energica di un sentimento che investe tutta l'anima e consuma la Santa a trentatrè anni. Questa concentrazione ed unità delle forze intorno ad un punto solo, in che è la serietà della vita, mancò al Petrarca. Il suo mondo è pur quello di Caterina e di Dante, mondato della sua scorza scolastica e simbolica, ridotto in forma più chiara e artistica, ma pur quello. Se non che questo mondo mistico non lo possiede tutto, e, sovrano e indiscusso nella mente, non tira a sè tutte le forze della vita. È in lui visibile una dispersione e distrazione di forze, come di uomo tirato di qua e di là da contrarie correnti, che vorrebbe pigliar la sua via e non se ne sente la forza, e vaga in balìa dei flutti scontento e riluttante. La bella unità di Dante, che vedeva la vita nell'armonia dell'intelletto e dell'atto mediante l'amore, è rotta.

La malinconia di Dante è la dissonanza fra il mondo divino e la "selva oscura„, la vita terrena: malinconia piena di forza e di speranza, che si scioglie nell'azione.

La malinconia del Petrarca non è dunque più la malinconia del medio evo, di un mondo formato e trascendente, che rende quaggiù malinconico lo spirito per il suo legame a quel corpo; ma è la malinconia di un mondo nuovo che, oscuro ancora alla coscienza, si sviluppa in seno al medio evo e ci sta a disagio, e tende a sprigionarsene, e non ne ha la forza per la resistenza che trova nell'intelletto. L'intelletto appartiene al medio evo, alle cui dottrine ha tolta la ruvida scorza, non la sostanza. Quel mondo nuovo, plastico, pagano, reazione della natura contro il misticismo, è ancora così debole, così poco lineato che l'intelletto può condannarlo e maledirlo, o assimilarselo con una sofistica apparenza *di conciliazione;* e se, cacciato dalla vita reale, riapparisce nell'immaginazione, può penetrare anche colà e dirgli: — tu non sei che un fantasma„.

Nel ricordare che "come dice Mefistofele.... nel mondo sotterraneo stanno le profonde radici della scienza„ (pag. 81), il D. S. può aver pensato, forse, a tre luoghi del *Faust*. Alla prima risposta dell'o-

spite spirito quando il dottore lo richiede del nome. Il nome? Piccola domanda per chi tanto disprezza le parole e vuol pervenire alla profonda essenza delle cose: " Die Frage scheint mir klein — Für einen, der das Wort so sehr verachtet, — Der, weit entfernt von allen Schein — Nur in der Wesen Tiefe trachtet „ (I parte, 973). Alla glorificazione della sapienza che sa estrarre l'oro dalle più tenebrose profondità delle montagne: " Doch Weisheit weiss das Tiefste herzuschaffen „ (II parte, 280). O, meglio, all'invito di discendere alla dimora delle Madri, delle idee fondamentali che risiedono entro i profondi abissi: " Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste Schürfen „ (II parte, 1608).

Quell' " accismati „ a pag. 112 è, fra tanti, altro esempio del riassunto fatto con parole dantesche:

> " Un diavolo è qua dietro che n'accisma
> Sì crudelmènte „. (*Inf.*, XXVIII, 73).

INDICE ALFABETICO

(NOMI, ESPRESSIONI, IDEE).

A

Abbondio (don), 114, 190, 270.
Abelardo, 178.
Achille, 56, 57, 110, 213, 261.
A ciascun'alma presa..., 195, 218.
Adamo (mastro), 112, 114, 115, 199.
Adelaide, 178.
Adriano V (papa), 130, 281.
Agamennone, 213, 252.
Agnese del Manzoni, 192.
Agostino (Sant'), 79, 140.
Aguglione, 150.
Alagia (vedi Fieschi).
Alberigo de' Manfredi, frate gaudente, 242
Albertano giudice, 34.
Alessandro Magno o Fereo, 46.
Alfieri Vittorio, 189, 217, 260, 262.
Alichino (demonio), 241.
Alighieri Piero, 161.
Allegoria e suoi caratteri come forma d'arte, 32, 35, 73-75, 82-85, 87, 89, 90, 92, 97, 120, 138, 139.
Allegorie dell'anima, 71, 72.
Amyot Giacomo, 267.
Amor che muovi tua virtù dal cielo, 6, 9.
Amor che nella mente mi ragiona, 7, 64.
Amor, tu vedi ben che questa donna, 6.
Andromaca, 260.
Anfiarao, 113.
Angelitti F., 36.
Angeli e loro lineamenti, 131-133, 136, 137, 147, 151, 155.
Angioli (degli) Gherardo, 261.
Annibale, 227, 228.
Antenora, 242.
Anteo, 240.
Antigone, 260.
Apatia (come uguaglianza dell'anima), 139, 140.
Arabi, 218.
Argante, 204.
Argenti Filippo, 185.
Ariosto Ludovico, 45, 108, 160-162, 188, 262.
Aristotele e aristotelismo, 26, 33, 44, 60, 79, 102, 121.
Armida del Tasso, 188.
Armstrong E., 37.
Aroux Eugenio, 48, 224, 236, 244, 273.
Arpie, 89, 107, 224.
Arrigo VII di Lussemburgo, 30, 36, 197.
Artista e sue differenze dal poeta, 19, 22, 32, 87, 106, 157, 210, 275.
Ascetismo, 35, 120, 139.
Aspasia del Leopardi, 175, 189.
Attila, 108.
Atto (unità dell'intelletto e dell'), 34, 284.
Augusto, 30, 74.

B

Bacci O., 191-193.
Balbo Cesare, 56, 66, 139, 272.
Balzac Onorato, 270.
Barbi M., 9.
Barbiera R., 226.
Bari, 174.
Bartoli A., 68, 190.
Batines (de) Colomb, 38.
Beatrice nella lirica e nel poema, 11-13, 16, 19-21, 23, 24, 26, 34, 53, 54, 58, 61, 64, 65, 67, 68, 72, 74, 78, 80, 81, 87, 109, 129, 133, 135-138, 145, 148 151, 154, 155, 176, 177, 189, 190, 196, 198, 199, 221.
Belacqua, 123, 164-166.
Belloni Antonio, 159, 160.
Benedetto (San), 149, 150.
Benvenuto da Imola, 4.
Béranger Pietro Giovanni (di), 193, 194.
Berchet Giovanni, 214.
Berengo Giovanni, 220.
Bernardo (San), 79, 147, 155, 156.
Bertana Emilio, 161.
Bertoldi A., 166.
Bertram dal Bornio, 112, 118, 121, 246.
Bettinelli Saverio, 161.
Betussi, 159.
Biagioli Giosafatte, 223.
Bianchi Celestino, 236.
Bibbia, 33, 84.
Bidera Emanuele, 239.
Blaize A., 265.
Bocca degli Abati, 121, 242.
Boccaccio Giovanni, 71, 75, 159, 224, 273.
Boezio Anicio Severino, 31, 60, 72, 238.
Bonaventura (San), 79, 125, 140.

Bonifazio VIII (papa), 25, 29, 54, 55, 61, 62, 73, 85, 86, 95, 118, 121, 150, 164, 197.
Borromeo card. Federigo, 270.
Bouterweck Federico, 276.
Bouvy Eugenio, 161, 261.
Bracci Piero, 37.
Brizeux Augusto, 267, 268, 269, 282.
Bruni Leonardo, aretino, 9. 67.
Brutto (il) nell'arte, 99, 100, 117.
Bruto maggiore, 214.
Bruto minore, 46, 102, 200, 242.
Buonconte da Montefeltro, 128.
Burckhardt Giacomo, 168.
Byron Giorgio, 189.

C

Cacciaguida, 150.
Caina, 242.
Calare, cioè esprimere l'idea, 44, 82, 84, [137.
Calisto I (papa), 150.
Cane della Scala, 67.
Canto (come rivelazione delle anime), 129, 130, 146, 147.
Capaneo, 49, 109, 110, 113, 121, 185, 199-203, 215, 239, 280.
Carattere e sua espressione estetica, 94, 100, 101, 104, 114, 203, 205, 208, 217.
Carducci Giosue, 9, 10, 66, 159, 160, 167, 218, 219, 237.
Caricatura, come grado del comico, 114-117, 149.
Carlo di Valois, 30, 85, 95.
Carlo Martello, 149.
Carmignani G., 37,
Caro Annibale, 182.
Caronte, 107, 108.
Casari Cornelia, 9.
Casella, 127-129.
Cassio, 242.
Castiglione Baldassare, 23.
Caterina (Santa) Benincasa da Siena, 33, 35, 85, 284.
Catone, l'Uticense, 122, 129, 140, 227, 228, 238.
Cattaneo Carlo, 66.
Cavalca Domenico, 33, 43.
Cavalcanti Cavalcante, 109, 110, 121, 194, 197, 206, 209, 211-215, 239, 279.
Cavalcanti Guido, 3-7, 16, 18, 23, 175, 176, 195-197, 206, 209-213, 218, 270.
Cavalleria e sua materia, 34, 41, 42.
Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), 5.
Celestino V (papa), 101, 121, 199, 200, 203.
Cerbero, 107.
Cesare Giulio, 102, 252.
Cesari Antonio, 223, 253, 254.
Chateaubriand F. A., 260, 280.
Cherubino (il nero), 116-118, 162-164.
Chiappelli A., 220.
Child J. A., 159.
Ciacco, 49, 194, 203.
Cicerone, 31, 60, 252.
Cino da Pistoja, 4, 16, 18, 175, 189, 195.
Cipolla G., 37.
Clara di Victor Hugo, 179.
Clemente V (papa), 121, 150.
Cleto I (papa), 150.
Clorinda del Tasso, 189, 204.
Cola da Rienzo, 42.
Colagrosso, 68.
Coleridge, 9.
Colombo Cristoforo, 114.
Colombo Michele, 223.
Colonna Egidio romano, 34.
Come le pecorelle..., 279.
Comico, suo sentimento e suoi gradi, 114, 115, 117, 118, 149, 162, 242, 243.
Comingio, 178.
Commedia dell'Anima, 33, 34, 38, 71, 72, 73, 94, 198.
Compagni Dino, 25, 34, 120.
Comparetti D., 68.
Contenuto e sua accezione estetica 269, 271, 276.
Corneille P., 260.
Costa Paolo, 223.
Costanza d'Aragona, 128.
Convito, 7, 13, 26-29, 31, 33, 35, 37, 66, 71, 75-77, 80, 83, 86, 122, 272, 273.
Costantino, 138.
Cousin Vittore, 172.
Crescini V., 172.
Cristoforo (padre) del Manzoni, 192, 223.
Critica e suoi indirizzi, 39-41, 93, 174, 175, 191, 223-228, 269, 270, 271, 275, 276, 279, 280.
Croce Benedetto, 9, 38, 52, 65, 162-164, 172, 177, 178, 190, 191, 218, 219, 236, 238, 261, 262.
Curiazio (del Corneille), 260.

D

Dafne e Cloe, 186.
Dall'Ongaro Francesco, 185, 221, 222, 225, 226.
D'Ancona Alessandro, 36. 37, 172, 236.
Daniello Arnaldo, 127, 237.
Dante da Maiano, 4, 195.
D'Aquino Carlo, 181.
Davide, 124, 131.
D'Azeglio Massimo, 178.
Del Cerro E., 226.
Del Lungo Isidoro, 193, 195.
De Monarchia, 28, 29, 31, 36, 37, 42, 78.
Demòni, nella tradizione e nel poema, 107, 108, 110, 111, 164.
Desdemona, 175.
De Virgili Pasquale, 249.
De vulgari eloquio, 7, 28, 29, 36.
Diderot Dionigi, 252.

Diomede, 220.
Doglia mi reca nello core ardire, 5, 9, 14, 15.
Dolore e sua espressione lirica, 58, 150, 213.
Domenico (San), 147.
Domiziano, 224.
Donati Corso, 127.
Donati Forese, 67, 127, 128.
Donati Piccarda, 127.
Donati Petteni Giuliano, 192.
Donna e suoi lineamenti nell'arte, 109, 175-180, 188, 189.
Donne, ch'avete intelletto d'amore, 5.
D'Ovidio F., 191, 195, 220, 236, 237, 239, 260, 261.
Dramma, sue forme e sue leggi, 94, 96, 133, 135-138, 216, 258.
D'un giovine monaco ch'andò al servizio di Dio, 33.

E

Ecerinis (vedi Mussato).
Eloisa, 178.
Enea, 219, 232.
Epicurei, 203.
Epistole dantesche, 31, 36, 37, 56, 57, 64, 77, 159.
Epopea, sue origini e leggi, 41, 42, 45, 94, 96, 258.
Ermengarda, 175, 189, 190.
Erminia del Tasso, 189.
Eschilo, 258.
Esilio come ispirazione di Dante, 59, 129, 150, 157, 197, 198.
Estetica (principî varî di), 40, 99, 100, 101, 111, 144, 175, 177-179, 190, 203, 225, 229, 230, 241, 244, 249, 252, 262.
Ettore, 110, 261.
Eunoè, 133.
Ezzelino da Romano, 46, 108.

F

Falconnet Ernesto, 252.
Famiglia (sentimento della), 258, 260.
Fano, 128.
Fantasia, e sua differenza dall'immaginazione, 17, 18, 35, 101, 118, 156, 157, 211, 244, 257.
Farinata degli Uberti, 49, 50, 58, 109, 110, 112, 121, 171, 172, 193-220, 239, 262, 277, 279, 280.
Faust, 32, 80, 81, 193.
Federico d'Aragona, 3.
Federico II di Svevia, 233, 238.
Ferrazzi G. J., 162.
Fieramosca Ettore del D'Azeglio, 178.
Fieschi Alagia, 130, 281.
Figura e figurato nella poetica medioevale, 74, 83, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 97, 127.
Filippo (il Bello), 45, 85, 95.
Finali G., 220.
Fiore o raccolta medioevale, 26, 34.
Fioretti di San Francesco (I), 33, 43.
Firenze, 4, 150, 206-208.
Flamini F., 37.
Flaviano del Corneille, 260.
Forgues E. D., 265.
Forma e forme come termine estetico, 98, 127, 141, 142, 145, 146, 148, 156, 157, 167, 177, 203, 210, 251.
Fornaciari Raffaello, 219, 220, 260, 261.
Fortuna, 109, 126, 200, 203.
Foscolo Ugo, 48, 172, 173, 185, 213, 214, 221, 223.
Foucher (de) C., 266.
France Anatole, 190.
Francesca (da Rimini), 49, 104, 109, 110, 112, 121, 171-189, 199, 233, 243, 245, 259, 261, 162.
Francesco d'Assisi (San), 33, 43, 85, 125, 147, 149, 161, 197.
Francia e indirizzo della critica francese, 225-228.
Frescobaldi Dino, 4.
Frezzi Federico, 84, 87.
Fucci Vanni, 239.
Furie, 107.

G

Galeotto fu *il libro*..., 183, 191.
Galilei Galileo, 235.
Gaspary Adolfo, 159, 168.
Gerione, 107, 108, 162,
Gertrude, signora di Monza, 192.
Ghibellini, 30, 61.
Ghignoni A., 173.
Giacomino da Verona, frate, 140.
Gianni Lapo, 5, 196.
Giardino come raccolta medioevale, 26, 34.
Giasone, 112, 121.
Giganti, 240.
Ginguéné Pietro Luigi, 178, 185, 276.
Gioberti Vincenzo, 225.
Giotto, 124, 125.
Giovanna vedova di Buonconte, 128.
Giovanni (San) evangelista, 134.
Giovenale, 118, 227.
Girolamo (San), 75, 125.
Giuda, 46.
Giudecca, 242.
Giulia del Berchet, 214.
Giuliani G. B., 67.

Giulietta dello Shakespeare, 104, 175, 179; 180, 191, 224.
Giustiniano Imperatore, 150.
Gloria (Passione della), 278.
Goethe Volfango, 53, 61, 80, 81, 85, 133, 164, 172, 189, 250, 262, 284, 285.
Göschel Carlo Federico, 221, 274.
Graf A., 164.
Grifone, 74, 83, 127, 134.
Grossi T., 178.
Grottesco, 136.
Guelfi, 29, 30, 61, 63, 85.
Guido Novello, 5.
Guido vorrei che tu..., 129, 196, 219.
Guinicelli Guido, 3, 4, 7, 16, 18, 127, 195.
Guittone d'Arezzo, 3, 4.
Gulliver, 241.

H-I

Hegel G. G., 47, 178, 179.
Hugo Victor, 175, 249.

Iacopo da Lentino, 4.
Ifigenia, 213, 252.
Il modo ancor m'offende, 183, 191, 192.
Io mi son pargoletta..., 8, 12, 19, 24, 176, 189, 190.
Immaginazione e sue differenze dalla fantasia, 17, 83, 141, 151, 152, 156, 158, 204, 210, 234, 236, 244, 256, 257.
Introduzione alle virtù, 33, 72, 159.
Inferno, come materia e come caratteristiche della cantica, 98, 99, 101, 103, 120, 141, 156, 164, 219, 222, 240, 241.
Infinito (sentimento dell'), 139, 142, 145, 257, 260.
Intelletto (unità dell' — e dell'atto), 34.
Io son venuto al punto della rota, 6.
Ironia come grado del comico, 116, 117, 149, 261.
Isabella dell'Ariosto, 188.

J-K

Jacopo del Cassero, 128.
Jacopone, 33.

Kannegiesser Carlo Ludovico, 60.
Klaczko G., 68.
Kleber G. B., 205.
Kopisch Augusto, 43, 225, 273, 282-283.
Kuhns Oscar L., 168.

L

Labitte Carlo, 43, 236, 268, 274.
Laharpe (di) Gian Francesco, 276.
Lamartine (De) Alfonso, 48, 89, 236, 241.
Lamennais (De) F., 62, 139, 241, 265-284
Landino Cristoforo, 47
Laocoonte, 260
Latina (lingua), 28.
Latini Brunetto, 4, 26, 30, 34, 84, 87, 109, 110, 112, 121, 152, 194, 196, 199, 239, 270, 277.
Laura, 174, 189.
Laurini Gerardo, 23, 51, 52, 68, 161, 164, 189, 260, 262.
Le dolci rime d'amor ch'i' solia, 6.
Leggenda, suo genere e spirito, 43, 71, 84, 92.
Lemierre Antonio Martino, 252.
Leopardi G., 44, 175, 182, 189, 192, 207, 220.
Lete, 133, 138.
Lia, 67, 126, 127, 134.
Limbo, 102, 103, 140, 150.
Lingue nella dottrina dantesca, 28, 36.
Lino I, (San) papa, 150.
Lirica e sua natura, 45, 131, 146, 147, 258.
Lisio G., 37.
Livio Tito, 31, 60.
Lombardi (frate) Baldassarre, 173.
Lorenzo (San), 143.
Luca (San), 134.
Lucano Anneo Marco, 6, 227.
Luce (la) nella *Commedia*, 132, 141, 142, 143, 146, 168, 280.
Lucia, 133.
Lucia del Manzoni, 189, 192, 223.
Luciano, 164.
Lucifero, 74, 89, 107, 123, 240-242, 280.

M

Macduff del Macbeth, 245, 260.
Magalotti Lorenzo, 173.
Magistretti Piero, 168.
Magnanimità (concetto della), 199.
Malatesta Lanciotto, 173.
Malatesta Paolo, 160, 173, 180, 184, 185, 243.
Malebolge, 103, 111-114, 118, 119, 219, 236, 241-243.
Malinconia, 129, 130, 284.
Mamiani Terenzio, 51, 52, 167.
Mandetta, 175, 196.
Manfredi (re), 128.
Manichei, 29.
Manto, 112.
Manzoni Alessandro, 172, 189, 192, 270.
Maometto, 138.
Margherita (del *Faust*), 80, 81, 175, 176, 179.
Marchetti Giovanni, 48.

Maria nell'*Annunziazione*, 124.
Marzia, 122.
Matilde, 134, 221.
Mazzoleni A., 172.
Medici (de') Lorenzo, 3, 4.
Medio evo raffrontato con l'età omerica, 57, 91, 101, 159, 261, 283-284.
Mefistofele, 81, 100, 107, 117, 164.
Menelao, 252.
Mennone, 216.
Menzini B., 118.
Merope, 260, 262.
Metastasio P., 217, 221.
Metrica dell'endecasillabo, 212, 220.
Micol, 124.
Milton Giovanni, 79, 107, 241, 280.
Minosse, 107, 108.
Mirra, 112.
Misticismo, 139, 273, 284.
Monnard, 276.
Monnier Marco, 266.
Montaigne (di) Michele, 184, 267.
Montanelli Giuseppe, 171, 265.
Montefeltro (da) Guido, 116, 117, 160, 162-164, 199, 277.
Moore E., 236.
Morale (senso) nell'arte, 88, 121, 158, 162.
Mosca (degli Uberti), 121, 194.
Morf Heinrich, 191.
Musica nel Purgatorio e nel Paradiso, 129, 130, 132, 146, 147, 168.
Mussato (da) Albertino, 34, 120, 159, 160.
Muzio Scevola, 143.

N

Napoleone I, 193, 194, 205, 228.
Napoleone III, 193.
Napoli, 171.
Natalie del *Wilhelm Meister*, 179.
Natura (sentimento della), 143-145, 168.
Negli occhi porta..., 65.
Negligenti, 101, 102, 142, 143, 164-166.
Nella, vedova di Forese, 67, 68, 128.
Neri (Guelfi) e loro vittoria in Firenze, 25.
Nerina, 189, 192.
Nettement Alfredo Francesco, 226.
Nicolò III (papa), 45, 114, 118, 199.
Nina siciliana, 4.
Novati Francesco, 37, 237, 238.
Novella profana, 34.

O

Oderisi da Gubbio, 127, 277, 278.
Ofelia, 175, 179.
Olimpia dell'Ariosto, 188.
Omero, 45, 86, 97, 102, 121, 250, 261.
Onesto, 4.
O Padre nostro..., 131.
Opitz (vedi Kopisch).
Orazio, 6, 113.
Orbiciani Buonagiunta da Lucca, 4, 127.
Orcurti P. Camillo, 39.
Ortis Jacopo, 228.
Ortolani T., 193.
Ovidio, 6, 11.
Ozanam A. F., 43, 47, 221, 273.

P

Panzacchi E., 172, 239.
Paolo Orosio, 31, 60.
Paolo (San), 134, 219.
Paradiso come materia e rappresentazione, 98-100, 128-144, 146-148, 151, 153, 156, 157, 167, 168, 177, 274.
Pargoletta (la), 24, 137.
Parodi E. G. 37, 190.
Passavanti Jacopo, 33, 43, 51.
Passerini G. L., 191.
Passione come ideale estetico, 104, 109, 111, 179, 190, 207, 208, 251, 262.
Patroclo, 213.
Pellico Silvio, 185, 188, 228.
Petrarca F., 39, 174, 220, 221, 249, 273.
Piccìola G., 166, 237.
Pia de' Tolomei, 128, 129.
Pietro (San), 84, 141, 149, 150, 155, 171.
Pio I (papa), 150.
Pistoia, 239.
Platone, 33.
Plinio, 252.
Pluto, 107.
Poeta e poesia nelle differenze dall'arte e dalla scienza, 17, 19, 22, 40, 41, 44, 53, 83, 86, 87, 103, 106, 124, 129, 131, 132, 147, 152, 156, 157, 168, 177, 204, 210, 211, 229, 235, 240, 242, 251, 257, 270.
Poetica medioevale e dantesca, 75, 81-83, 86, 90, 92, 195.
Poggio Bracciolini G. F., 67.
Polenta (da) Guido, 172.
Polidoro, 232.
Politica e qualità dell'uomo politico, 55.
Pomile mee, quid feci tibi?, 56, 66, 67.
Porena Manfredi, 162, 166, 168, 220.
Poscia più che il dolor..., 255, 256, 260, 261.
Prometeo, 113, 179, 200.
Prosa di Dante, 32, 37.
Proto Enrico, 159, 162.
Provenzale (lirica), 27.
Puoti Basilio, 52.
Purgatorio come materia e rappresentazione, 98, 121-128, 131-133, 139-141 146, 157, 165, 166, 278, 279, 283.

Q-R

Quadriregio (vedi Frezzi).
Quinet Edgardo, 47, 48, 99.

Raffaello Sanzio, 11, 23, 189.
Rajna Pio, 36.
Randi Luigi, 9.
Rappresentazione sacra, 32, 71, 198.
Reali di Francia (I), 41.
Renan Ernesto, 36, 265, 266.
Ricci Corrado, 191, 192.
Rinaldo del Tasso, 166.
Rinier da Corneto, 108.
Rinier Pazzo, 108.
Ritter Augusto Enrico, 275.
Roberto d'Angiò, 95.
Robespierre Mass., 193.
Rocca L., 161.
Rodrigo (don), 223.
Rollet P., 275.
Roma nella cultura e nella coscienza, 41, 42.
Romani Fedele, 179, 193, 239.
Romanticismo, 179, 191.
Romanzo, 34, 270.
Rossetti Gabriele, 48, 221, 224, 226, 236, 273.
Roussel A., 265.
Ruggiero (arcivescovo), 119, 120, 243, 247.
Rusticucci Jacopo, 194, 196.
Rustico di Filippo, 5.

S

Saffo, 228.
Sainte-Beuve C. A., 268.
Saint-Marc Girardin, 228.
Saint-René Taillandier, 266, 274, 276, 279.
Salfi Francesco, 276.
Salvadori Giulio, 23, 24, 67, 218.
Salve Regina, 130, 132.
Sancio Pansa, 114.
Sannia Enrico, 163, 164, 237, 238.
Sarcasmo, come grado del comico, 117, 118, 149, 209.
Scartazzini G. A. 68, 274.
Schelling Federico, 47, 272.
Scherillo Michele, 37, 172, 190, 236.
Schiller Federico, 140, 175, 262.
Schlegel Federico, 47, 48, 273.
Schlosser Federico Cristoforo, 139.
Scienza nella poetica medioevale, 35, 60, 79-81, 85, 94, 103, 151, 152, 177, 235.
Scolastica, 91, 152, 153, 198.
Scott Walter, 172.
Selvaggia, 175, 189.
Semprebene, 4.
Serassi P. A., 23.
Sforza G., 239.
Shakespeare Guglielmo, 121, 160, 175, 189, 191, 217, 244, 245, 260, 262.
Silvia del Leopardi, 175, 189, 192.
Sinone, 114, 115.
Sismondi (de) Sismondo L., 276.
Sisto I (papa), 150
Sofronia, 188, 189.
Sonnino S., 37.
Sordello, 127, 128, 139, 171.
Spettatore (Lo) 171, 172, 236.
Spinazzola Vittorio, 162, 167, 168.
Stazio, 127, 128, 133.
Stefano (Santo), 125.
Stil novo, 3-9.
Sublime (il) e suoi limiti, 104-106, 113, 145, 213, 216, 240, 241, 243, 252.

T

Tacito C. C., 216, 224, 227.
Taddeo medico, 26, 36.
Taide, 49, 112.
Tambara G., 193.
Tancredi del Tasso, 212.
Tanto gentile e tanto onesta pare, 12, 19, 65.
Tasso Torquato, 6, 140, 148, 160-162, 166, 188, 204, 212, 220, 221, 232, 262, 269.
Tedeschi nella critica, 225-228, 259, 262.
Tegghiaio, 194, 196.
Timante, 252.
Tolomea, 242.
Tommaseo N., 65, 67, 163, 167, 237.
Tommaso (San) d'Aquino, 30, 44, 60, 149.
Torino, 171.
Torraca F., 172.
Torre Aronne, 160, 161.
Traditori, 240, 242, 243, 246, 252.
Trajano, 124.
Tre donne intorno al cor mi son venute, 7-10, 14, 66.
Troya Carlo, 48.
Trovatori, 3, 4, 18, 109, 175, 234, 237.
Tu vuoi ch'io rinnovelli..., 182.

U

Uberti (degli) Fazio, 197.
Uberti (degli) Lapo, 197.
Ugolino, 119, 120, 171, 199, 217, 239-262.
Ulisse, 113, 114, 200, 219, 220, 252.
Urbano I (papa), 150.

V

Vaccalluzzo N., 238.
Valerio Massimo, 252.
Vanni Fucci, 115, 116, 118.
Vellutello A., 47.
Vergine madre..., 147, 156.
Vico G. B., 261.
Villari Pasquale, 171, 174.
Villemain A. F., 272.
Viglione F., 223.
Vigna (Pier della), 83, 109, 110, 121, 171, 199, 221-238, 239.
Virgilio, nel medioevo e nel poema, 6, 11, 30, 34, 42, 57, 61, 74, 78, 80, 87, 93, 102, 109, 122, 127-129, 133-136, 140, 165, 181, 182, 185, 188 195, 203, 204, 206, 211, 219, 223, 231-233, 237, 241.
Vischer Teodoro, 179.
Visconti Nino, 260.
Visione come genere, 43, 84, 92, 94, 125, 126, 146, 150-153.
Vita Nuova, 7, 13, 26, 37, 53.
Vittore Sesto Aurelio, 227.
Voi che, intendendo, il terzo ciel movete, 5, 8.
Volgare (Il) e il latino, 26-28, 31.
Voltaire, 88, 160-163, 252. 262.
Volutà (sentimento della), 126.

W-Z

Wallenstein Teela, 175, 179.
Wegele Francesco Saverio, 41, 60, 62.
Werther, 228.
Witte Carlo, 60, 68.
Woeste Ch., 266.
Zardo, A. 262.
Zenatti Albino, 24.
Zingarelli N., 9, 24, 67.
Zola Emilio, 192.
Zuccante Giuseppe, 168.

INDICE.

PREFAZIONE . . . . . Pag. v

I.

Dante e lo stil novo
(da pag. 3 a 10).

Il senso della forma in Firenze. — Il contenuto scientifico e il colore rettorico. — Il misticismo filosofico.

La lirica di Dante
(da pag. 11 a 24).

Un primo amore rivelato dalla morte. — L'orgoglio della sapienza. — Fantasia e immaginazione. — Poeta e artista. — Beatrice e il mondo lirico di Dante.

La scienza di Dante
(da pag. 25 a 38).

La prosa volgare e la scienza. — Il *Convito* e il *De vulgari eloquio*. — Il *De Monarchia*. — La letteratura volgare religiosa. — La letteratura dotta. — Le due letterature del secolo in Dante.

L'argomento della Commedia
(da pag. 39 a 52).

Materia straniera e materia italiana. — L'idea religiosa come annullamento della storia. — Un soggetto descrittivo e un soggetto didascalico. — Riappaiono l'umanità e l'Italia. — La terra guardata dall'altro mondo. — Il tempo persiste accanto all'eterno.

Carattere di Dante e sua utopia
(da pag. 53 a 68).

La *Commedia* come sola azione civile di Dante. — La magnanimità e l'orgoglio di Dante. — I sogni dei proscritti. — Il dommatismo dei tempi e quello del poeta. — Dante lontano dagli estremi dottrinari. — La sua passione e il suo entusiasmo.

II.

La Commedia
(da pag. 69 a 168).

Dante realizza il concetto di tutti. — L'allegoria e la poetica medioevale. — La filosofia e la redenzione. — Il peccato nell'individuo e l'errore nella società. — La sapiente Beatrice e l'ignorante Margherita. — L'arte e l'esposizione della scienza. — Il *Tesoretto* e il *Quadriregio* come figura di idee astratte. — Il mondo concreto delle speranze cristiane.

Storia interna della Commedia. — Il sublime ignorante. — La geologia dell'opera d'arte. — I critici tra la figura e il figurato. — I fossili della *Commedia*. — Il mondo dei misteri e delle leggende divenuto mondo teologico scolastico. — Unità impersonale della *Commedia*. — Natura della sua progressione. — Lo sviluppo del concetto nei tre mondi.

L'*Inferno* e il brutto. — La vita corpulenta della prima cantica. — I negligenti. — La partizione esposta nel canto undecimo. — Il mondo tragico dei grandi caratteri. — La natura snaturata. — Il demonio come rivale e vinto di Dio. — Gli incontinenti e i violenti. — Il mondo plebeo di Malebolge. — La figura umana deturpata. — Il comico e i suoi gradi. — La caricatura e il sublime del comico. — Il comico muore sotto l'ira di Dante. — L'incontro con Nicolò III. — L'inferno come depravazione successiva della vita. — L'*Inferno* come azione.

Il *Purgatorio*. — Dante ha compiutamente dimenticato l'antico se stesso. — La pittura e la scultura. — Poesia nei tempi di Giotto. — Regno delle immagini e mondo idillico. — Calma interiore e intimità di affetti. — Dalla tenerezza alla malinconia. — Dalla malinconia alla musica e al canto. — La figura di Papa Adriano. — I salmi e gli inni della Chiesa. — L'accordo della natura, le apparizioni degli angeli, il diletto delle anime. — Il Paradiso terrestre. — Processione e rappresentazione sacre. — L'apparire di Beatrice. — La scena drammatica del canto trentesimo. — Il Purgatorio come dolce rifugio della vecchiezza.

Il *Paradiso*. — Il regno dello spirito venuto a libertà. — Come rappresentare il Paradiso. — Il Paradiso accessibile al senso e all'immaginazione. — L'ultima dissoluzione della forma è la mu-

sica. — La luce come indizio delle gradazioni. — La storia e il progresso della beatitudine. — Il sentimento della natura nell'empireo. — L'impressione estetica nasce dal profondo sentimento della bellezza terrena. — Lo stato paradisiaco, la melodia e il canto. — Il sodalizio delle anime e l'individualità sparita nel mare dell'essere. — Il contrapposto fra il Paradiso e le vane cure mortali. — L'età dell'oro e la presente corruzione della Chiesa. — L'invettiva di San Pietro. — La contemplazione come perfetta visione intellettuale. — L'immaginazione sigilla la materia scolastica. — Dante consacrato apostolo e profeta. — Con la fantasia muore la poesia.

La sincerità dell'esule, la serietà del poeta e del cristiano. — Il concetto della nuova civiltà e la giovinezza del mondo moderno.

III.

Francesca da Rimini

(da pag. 171 a 192).

Uno dei due nomi della *Commedia*. — La celebrità di Francesca e la futilità dei commentatori. — Francesca è la prima donna dei tempi moderni. — Francesca e Beatrice. — Ragionamento sulla virtù, la passione e l'estetica. — La delicata preghiera di Francesca. — L'" affetto „ del poeta. — Il pianto di Paolo e il verecondo silenzio dell'amante. — Il peccato è il più alto *patos* della tragedia. — Francesca è rimasta unica nella poesia italiana.

Farinata

(da pag. 193 a 220).

Lotte pubbliche e corti d'Amore in Firenze. — Farinata nel sentimento della generazione a lui successiva. — Concetto e culto della magnanimità. — Quel che c'era di Farinata in Dante. — Il concetto della forza. — La forza nella Fortuna e in Capaneo. — Il di fuori della forza. — La forza libera e consapevole. — L'Inferno come piedestallo di Farinata. — La poesia di un " forse „. — Dante e la sua ira di figlio. — Cavalcante Cavalcanti. — La sua apparizione e la sua domanda. — Il sublime del dolore. — Farinata continua al primo detto. — La trasfigurazione del partigiano. — L'uomo di Dante fra l'uomo cantante del Metastasio e l'uomo astratto dell'Alfieri.

Pier delle Vigne

(da pag. 221 a 238).

L'Ottocento come età di Dante. — Commenti grammaticali e rettorici. — Commenti storici ed estetici. — L'indirizzo francese e l'indirizzo tedesco della critica.

Il suicidio ultima virtù degli antichi. — Il suicidio nel sentime cristiano. — Il fantastico della selva innaturale. — Il dram di un uomo debole. — Piero come cortigiano e come trovat — Il corpo del suicida nella resurrezione della carne.

Ugolino

(da pag. 239 a 262).

Il pozzo dei traditori. — Il Satana del Milton e il Lucifero Dante. — Il mondo petrificato dell'ultimo *Inferno*. — Ugol non è il traditore ma il tradito. — Ugolino e Francesca. — U lino odia molto perchè ha molto amato. — L'importanza è t nella presenza dei figli. — L'innocenza dell'età novella. - quattro visi. — E le quattro morti. — Passioni selvagge di te selvaggi. — Il sentimento della famiglia in Italia.

IV.

La versione di F. Lamennais

(da pag. 265 a 284).

Il sapore dei primi classici francesi. — Il Brizeux e il Lamenn La versione è preceduta da una *Introduzione*. — Quale ne sia materia. — La critica come coscienza della poesia. — Se si po giungere alla sintesi dantesca. — La critica deve sentire l'un dell'uomo. — Squisiti rilievi nell'esposizione delle tre cantic — Delicati intuiti degli spiriti e delle forme del *Purgatorio*. La nobile vecchiezza del traduttore di Dante.

INDICE ALFABETICO (nomi, espressioni, idee) . . . . . Pag. 2

PRESSO GLI STESSI EDITORI:

La Divina Commedia nell'arte del 500, a cura di Corrado Ricci. Edizione principe, in-folio grande, con 288 disegni nel testo e 67 tavole fuori testo . . L. 150 —
Legata in tela e oro . . . . . 200 —
Legata in pargamena . . . . . 250 —
Legata in pelle. . . . . 325 —

Dante. La vita. Le opere. Le grandi città dantesche. Dante e l'Europa, a cura di **Corrado Ricci** ed altri. Un grosso volume in-8 . . . . . 20 —

Figure e dottrine nell'opera di Dante, di **Giuseppe Zuccante** . . . . . 8 —

Dante mostrato al popolo, di **Alarico Buonaiuti.** Con due ritratti . . . . . 7 —

La luce di Beatrice, di **Carla Cadorna** . . 8 50

VI Centenario della morte di Dante (1321-1921). Numero speciale de *L'Illustrazione Italiana,* compilato a cura di **Corrado Ricci,** e con scritti di Isidoro Del Lungo, Vittorio Rossi, G. E. Parodi. Elegante fascicolo di 40 pagine in-4 grande, con circa 100 illustrazioni – ritratti antichi e moderni, interpretazioni della Commedia e delle Opere minori, d'artisti di tutti i tempi, luoghi, monumenti, cimeli e persone. – Copertina policroma e fregi di G. Cisari 8 —

Storia della letteratura italiana, di **Francesco De Sanctis.** Prima edizione milanese con note e indici del professor Paolo Arcari. Due volumi in-16, di complessive 800 pagine . . . . . 12 —

Saggi critici, di **Francesco De Sanctis.** Prima edizione milanese a cura e con note di Paolo Arcari, coll'aggiunta di *dodici scritti.* Tre volumi in-16. . . . . 18 —